

Estudio contrastivo de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin y su versión en castellano desde el punto de vista de la traducción feminista

Tan, Ying

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en

Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Rafael García Pérez

Tutor:

Rafael García Pérez

Julio de 2022

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



La realización de la presente tesis doctoral ha sido posible gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Becas de China.

AGRADECIMIENTOS

Hacer la tesis ha sido un viaje, o, mejor dicho, una odisea, por los desafíos que ello supone. Pero, afortunadamente, no he estado sola. La tesis, aunque la firmo yo, no habría sido posible si no hubiese contado con el concurso de mucha gente. A riesgo de caer en una enumeración demasiado simplificada o mecánica que no llegue a hacer justicia a todos los que me han secundado y me han regalado su tiempo durante estos años, me gustaría dar las gracias a quienes han contribuido a que este trabajo, mejor o peor, salga a la luz.

Si bien es cierto que, cuando leemos una novela, siempre nos hacemos esta pregunta: ¿quién es el/la autor/a?, no es el caso de una tesis doctoral, a la que la contribución del director no es, de ninguna forma, secundaria. La persona que ha tomado las riendas de esta investigación y sus sinsabores es Rafael García Pérez. Desde el primer momento, demostró un gran interés por mis propuestas e hipótesis iniciales y me animó a madurarlas y convertirlas en un estudio académico. Durante el proceso, me ha proporcionado numerosas sugerencias y ha demostrado una gran paciencia y un alto nivel de exigencia. Ha sido una gran satisfacción observar mi progreso merced a sus indicaciones y siento por él tanta más estima y admiración cuanto que sus cualidades éticas y su erudición me han motivado y me siguen motivando a ser una mejor investigadora y, por descontado, una mejor persona.

No se me ha olvidado dar gracias a los lectores, y también respetables investigadores, de la ciencia ficción, David Conte Imbert y Wu Yan, quienes han sido una fuente inagotable de recomendaciones bibliográficas en torno a este género literario. Otras profesoras, Zhang Qing, Zheng Liuyi y Song Hailian, me han dado valiosas pistas y consejos para afianzarme como investigadora madura. Han estado presentes en todos los pasos de mi crecimiento en el sector de los estudios hispánicos, y, aunque residen en Pekín, han constituido una parte muy relevante de mi estancia en Madrid. Quiero mencionar también al Consejo Nacional de Becas de China, que me otorgó una ayuda sin la que no habría podido permanecer en España, guiada solo por mi “antojo” académico, con la intención de culminar esta investigación.

Quienes han aportado información clave para esta tesis merecen no poca mención. Agustín Alepuz Morales y Javier Altayó, dos traductores de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*, han dedicado su tiempo a compartir conmigo sus consideraciones relativas a esta traducción, a pesar del hecho de que lo que recibieron es un cuestionario tan largo

que incluso yo habría renunciado a contestarlo. Mi agradecimiento va asimismo dirigido a Cao Jin, director del Departamento de exportación de China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd., que ha respondido con gran amabilidad mis correos durante mucho tiempo y me ha ofrecido datos relevantes de cara a la exportación y traducción de esta obra de ciencia ficción china.

También me gustaría aludir a quienes me han acompañado especialmente en el ámbito personal. En un primer momento, le estoy muy agradecida a Toñi, quien lleva casi cuatro años cuidándome. En segundo lugar, todxs mis amigxs, Paula Turrión Barbero, Rodrigo Dorado Burgos, Asier Gil Vázquez, Rebeca Palacio Sasse, Fran Jiménez Alcarria y Javier Saiz, y el grupo de Filmadrid, Nuria Cubas, Javier H. Estrada, Gabriela Guerra, Claudia Malheiros y Carlota Moseguí —¡Cuántas ganas tengo de que, cuando se acabe de manera definitiva la pandemia, vengáis a casa y hagamos el plato clásico Pollo Harry!—. En rol de excepción destaco a Li Jiaying, a quien llamo todos los fines de semana —y, si hay que batir el récord, ¡tenemos que hacer un día una llamada más de 8 horas!—; a Cui Yue, siempre dispuesta a escuchar, cuyas palabras son como una brújula que me indica la dirección, sobre todo en las situaciones laberínticas, y a Chen Jialei, por sus consejos y compañía durante los últimos años.

Por supuesto, mi familia no puede quedar fuera de estos agradecimientos. Son Li Guanglian y Tan Shaoshao, mi madre y mi padre, quienes me animan a encontrar las respuestas a mis curiosidades. Como muchos padres chinos, les cuesta expresar sus sentimientos, pero siempre hacen todo lo que consideran bueno para mí. Siento su amor incondicional y esto es un pilar fundamental para toda mi vida.

Antes, cuando me preguntaban si tengo familia en España, siempre decía, como todos los estudiantes internacionales, que no. Sin embargo, desde 2020, ya doy otra respuesta. Tengo a Feli y Fernando, quienes me cuidan como mis padres, y Manuel, con quien me peleo como si fuese mi hermano menor. Todo esto ha sucedido gracias a Gabriel Doménech González, que ha desempeñado múltiples roles en mi vida: vecino, compañero de clase, psicólogo, asesor de asuntos académicos, uno de los primeros lectores de esta tesis, consejero de las mejores películas y obras literarias, guía de la vida cultural en Europa, rival de combates como los de *La Sexta noche*... Con el fin de manifestar su importancia para mí, solo se me ocurre citar una obra poética china de la dinastía Song:

《鹊桥仙·纤云弄巧》（宋）秦观

纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。

金风玉露一相逢，便胜却人间无数。
柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路。
两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮。

Terminados los saludos de rigor a la gente que me ha echado una mano durante la escritura de esta tesis, también quiero transmitir mi agradecimiento a quien está leyendo estas páginas. Espero que le resulten de interés.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

1. Congresos:

Comunicación “Análisis comparativo sobre la figura de Zhuang Yan en la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin y en su traducción española” en el II Congreso Internacional de Diversidad Sexual y Género en la Educación, la Filología y las Artes, organizado por la Asociación Humanitas Sevilla y en colaboración con la Universitat Internacional de Valencia (VIU) y Corporación Universitaria Iberoamericana (IBERO) y celebrado en modalidad virtual el 26 al 29 de mayo de 2021.

Contenido parcialmente incluido en los apartados 7.2.1.2., 7.3.2. y 7.4. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Comunicación “El lenguaje no sexista en la traducción chino-español de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin” en el Congreso Internacional de Mujer y Discurso: Liderazgo, Imagen y Sociedad, organizado por la Universidad de Sevilla y celebrado en modalidad virtual el 25 al 27 de noviembre de 2021.

Contenido parcialmente incluido en el capítulo 5. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Comunicación “La traducción española de los insultos machistas chinos de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin” en el VII Congreso Internacional de Comunicación y Género, organizado por la Universidad de Sevilla y la Universidad de La Sapienza (Roma) y celebrado en modalidad virtual los días 7 y 8 de abril de 2022.

Contenido parcialmente incluido en el capítulo 6. El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

OTROS MÉRITOS DE INVESTIGACIÓN

1. Capítulos de libro

Tan, Y. (2021). «Heroísmo en la ciencia ficción china contemporánea: la *Trilogía de los Tres Cuerpos*». En: J. M. Losada y A. Lipscomb (eds.). *Mito y ciencia ficción*. Madrid: Editorial Sial Pigmalión, 73-81. ISBN: 978-84-18888-12-0.

2. Congresos

Comunicación “Heroísmo en la ciencia ficción china contemporánea: análisis de los personajes principales en la *Trilogía de los Tres Cuerpos*” en el VI Congreso Internacional de Mitocrítica “Mito y Ciencia Ficción”, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid del 27 al 30 de octubre de 2020.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.	Motivación del trabajo.....	1
1.2.	Marco del trabajo.....	3
1.3.	Objetivos del trabajo.....	4
1.4.	Consideraciones finales: usos lingüísticos en esta tesis	5
2.	ASPECTOS TEÓRICOS GENERALES EN TORNO A LA CIENCIA FICCIÓN	6
2.1.	Géneros literarios.....	6
2.2.	Ideas generales sobre la ciencia ficción en Occidente y en China	9
2.2.1.	La definición de ciencia ficción.....	9
2.2.2.	Historia y evolución de la ciencia ficción general.....	17
2.2.3.	Los temas dominantes y subgéneros principales	22
2.2.4.	El tipo de lenguaje	27
2.2.5.	La ciencia ficción española.....	29
2.2.6.	La ciencia ficción china.....	34
2.2.7.	Críticas feministas sobre la ciencia ficción	46
3.	ASPECTOS METODOLÓGICOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS DE LA TRADUCCIÓN: HACIA LA TRADUCCIÓN FEMINISTA	49
3.1.	Principales teorías traductológicas contemporáneas	49
3.1.1.	La traducción y la teoría lingüística	50
3.1.2.	La teoría del <i>skopos</i>	55
3.1.3.	Los estudios de traducción	59
3.1.4.	La traducción y deconstrucción.....	65
3.1.5.	La traducción poscolonial.....	68
3.2.	La traducción feminista	71
3.2.1.	La metáfora genética de traducción y lenguaje	71
3.2.2.	El giro cultural de los estudios de traducción y la traducción feminista	73
3.2.3.	El maridaje entre la traducción y los discursos feministas	75
3.2.4.	La traducción y el lenguaje sexista y el no sexista	77
3.2.4.1.	El lenguaje convencional es sexista.....	77

3.2.4.2.	Dos actitudes principales hacia el lenguaje sexista	80
3.2.4.3.	Aspectos relevantes del lenguaje sexista	81
3.2.4.3.1.	Género gramatical.....	81
3.2.4.3.2.	¿“Hombres y mujeres” o “mujeres y hombres”?.....	86
3.2.4.3.3.	Género social y <i>Male-As-Norm Principle</i>	87
3.2.4.3.4.	Insultos relacionados con las mujeres	89
3.2.4.3.5.	Las imágenes distintas de mujeres y hombres.....	90
3.2.5.	Las ramas albergadas en los estudios de traducción feminista.....	91
3.2.5.1.	La traducción de las obras ignoradas creadas por mujeres.....	91
3.2.5.2.	La traducción de la escritura feminista experimental	92
3.2.5.3.	La traducción de la escritura no feminista.....	94
3.2.6.	Estrategias básicas de la práctica de traducción feminista	96
3.2.6.1.	Estrategias de Von Flotow.....	96
3.2.6.2.	Estrategias de Castro Vázquez	98
3.2.6.3.	Estrategias de Massardier-Kenney	99
3.2.6.4.	Estrategias de Maier	101
3.2.6.5.	Estrategias de Wallmach	102
3.2.6.6.	Reflexiones sobre las estrategias utilizadas en la práctica de traducción feminista	103
3.3.	Técnicas frecuentes en la práctica traductora	105
4.	INTRODUCCIÓN DE LIU CIXIN Y DE LA <i>TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS</i>	107
4.1.	Biografía de Liu Cixin y características principales de su escritura.....	107
4.2.	La <i>Trilogía de los Tres Cuerpos</i>	115
4.2.1.	Eco generado por la obra de Liu Cixin en China	115
4.2.2.	Eco generado por la obra de Liu Cixin en el resto del mundo	117
4.2.3.	Sinopsis de la obra.....	119
4.2.3.1.	<i>El problema de los tres cuerpos</i>	120
4.2.3.2.	<i>El bosque oscuro</i>	126
4.2.3.3.	<i>El fin de la muerte</i>	133
4.3.	Críticas feministas sobre la <i>Trilogía de los Tres Cuerpos</i>	137
5.	ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA <i>TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS</i> DE LIU CIXIN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA TRADUCCIÓN	

FEMINISTA: EL GÉNERO LINGÜÍSTICO Y/O EL SEXO BIOLÓGICO DE LOS PERSONAJES.....	139
5.1. Tratamiento de los pronombres y sustantivos chinos: el uso genérico del masculino y otras expresiones posibles	141
5.2. Actitud hacia el <i>Male-As-Norm Principle</i>	175
5.3. Orden de precedencia de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico en un sintagma nominal	179
5.4. Conclusiones parciales	183
6. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA <i>TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS</i> DE LIU CIXIN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA TRADUCCIÓN FEMINISTA: TRATAMIENTOS DE LAS EXPRESIONES SOECES CHINAS REFERENTES AL SEXO BIOLÓGICO FEMENINO	190
6.1. Tratamiento de la expresión china 他妈的 [tā mā de] y sus variantes	191
6.1.1. Expresiones españolas malsonantes	193
6.1.1.1. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con la conducta sexual	193
6.1.1.2. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con los órganos sexuales... ..	196
6.1.1.3. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con el desprecio a la homosexualidad masculina	201
6.1.1.4. Expresiones españolas malsonantes no sexistas	202
6.1.2. Expresiones españolas no malsonantes ni sexistas	214
6.2. Tratamiento de la expresión china 杂种 [zá zhǒng] y otras parecidas	220
6.2.1. Expresiones españolas malsonantes	221
6.2.1.1. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con el desprecio a las mujeres activas en el sexo	221
6.2.1.2. Expresiones españolas malsonantes no sexistas	225
6.2.2. Expresiones españolas no malsonantes ni sexistas	226
6.3. Tratamiento de otras expresiones chinas polémicas	229
6.4. Sobretraducciones sexistas de expresiones chinas no polémicas	233
6.5. Conclusiones parciales	236

7. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA <i>TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS</i> DE LIU CIXIN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA TRADUCCIÓN FEMINISTA: LA DIFERENCIA EN TORNO A LA IMAGEN DE ALGUNOS PERSONAJES FEMENINOS.....	241
7.1. Tratamiento de los énfasis innecesarios e inadecuados en el sexo femenino existentes en el texto original	242
7.1.1. Tratamiento de los énfasis innecesarios e inadecuados en el sexo femenino: todas las mujeres son incompetentes	243
7.1.2. Tratamiento de los énfasis innecesarios e inadecuados en el sexo femenino: una mujer es débil por su sexo.....	254
7.2. Tratamiento de las descripciones innecesarias o inadecuadas sobre los aspectos físicos de los personajes femeninos existentes en el texto original.....	262
7.2.1. Tratamiento de las expresiones chinas directamente relacionadas con la belleza femenina: 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, 美丽 [měi lì] y 美 [měi], ‘bella’ ..	262
7.2.1.1. Tratamiento de las expresiones chinas directamente relacionadas con la belleza femenina de los personajes femeninos con una sola aparición: 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, 美丽 [měi lì] y 美 [měi], ‘bella’	263
7.2.1.2. Tratamiento de las expresiones chinas directamente relacionadas con la belleza femenina de los personajes femeninos con varias apariciones: 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, 美丽 [měi lì] y 美 [měi], ‘bella’	273
7.2.2. Tratamiento de los detalles innecesarios o inadecuados sobre los aspectos físicos de las mujeres	283
7.3. Tratamiento de las descripciones innecesarias o inadecuadas sobre las características temperamentales de las mujeres existentes en el texto original.....	296
7.3.1. Tratamiento de la obediencia de las mujeres	296
7.3.2. Tratamiento de la infantilidad de las mujeres.....	298
7.4. Tratamiento de los inadecuados comentarios o descripciones de escenas caracterizadas por la mirada masculina existentes en el texto original	306
7.5. Tratamiento de las descripciones de otros aspectos de la imagen de los personajes femeninos existentes en el texto original.....	319
7.6. Conclusiones parciales	322
8. CONCLUSIONES.....	326

9. BILIOGRAFÍA.....	332
9.1. Obras estudiadas de Liu Cixin.....	332
9.2. Referencias bibliográficas: libros, capítulos de libro, artículos, tesis, conferencias, entrevistas, etc.	332
9.3. Referencias hemerográficas.....	352
9.4. Webgrafía y redes sociales	355

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Genealogía literaria planteada por Suvin	13
Figura 2. Teoría del Espacio literario de ciencia ficción de Wu Yan.....	15
Figura 3. Portadas de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (Liu Cixin, 2008/2018a) (Versión original china), <i>El bosque oscuro</i> (Liu Cixin, 2008/2018b) (Versión original china) y <i>El fin de la muerte</i> (Liu Cixin, 2010/2018) (Versión original china)	115
Figura 4. Portadas de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (Liu Cixin, 2016/2018) (Traducción española), <i>El bosque oscuro</i> (Liu Cixin, 2017) (Traducción española) y <i>El fin de la muerte</i> (Liu Cixin, 2018) (Traducción española)	119

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Datos de publicación de las obras estudiadas.....	3
Tabla 2. Obras principales de Liu Cixin.....	109
Tabla 3. Principales premios internacionales que ha ganado la <i>Trilogía de los Tres Cuerpos</i> de Liu Cixin entre 2015 y 2020	117

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación del trabajo

La ciencia ficción china se consideraba poco relevante en el panorama internacional, pero la situación ha cambiado mucho gracias al éxito apoteósico de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin, que engloba, al menos hasta ahora, tres volúmenes: *El problema de los tres cuerpos* (2008), *El bosque oscuro* (2008) y *El fin de la muerte* (2010).

Tal vez el lector más conocido de esta obra sea Barack Obama, quien, atendiendo una entrevista para *The New York Times* en el año 2017, aludió a la *Trilogía de los Tres Cuerpos* y comentó que era muy interesante e imaginativa y que tenía un alcance inmenso en su planteamiento acerca del destino del universo; en comparación con lo que se describe en el argumento, esto es, la posible invasión de los extraterrestres, los asuntos políticos le parecían banales, poco preocupantes para un habitante terrícola (Kakutani, 2017).

En realidad, el 44.º presidente de Estados Unidos también protagoniza una “anécdota” de esta novela que circula bastante en China. Durante su presidencia, después de leer el único volumen accesible en el mercado de libros estadounidense, *The Three-Body Problem*, y ansiando saber cómo continúa el relato, pidió que unos trabajadores de la Casa Blanca se pusiesen en contacto con Liu Cixin para preguntarle por la traducción inglesa de los restantes volúmenes. Este, al leer el correo, redactado en inglés, lo consideró un *spam* y lo borró sin darle más vueltas. Puesto que no recibió ninguna respuesta, la Casa Blanca recurrió a los canales oficiales para hablar con el autor chino (Phoenix CNE, 2017).

Dejando a un lado la veracidad y la precisión de esta leyenda, lo cierto es, como cuenta Liu Cixin en una entrevista, que la Casa Blanca pidió a la editorial estadounidense varios ejemplares de *Death's End* antes de su publicación oficial (Li Guangyi, 2017/2018: 6; Long Jian, 2016).

Aparte de la fiebre de los lectores “corrientes”, de China o de otros países, un fenómeno fácilmente observable es que esta obra llama cada día más la atención del sector académico. Al menos en el mundo académico chino se pueden encontrar copiosas

investigaciones sobre esta novela, algunas desde el punto de vista filosófico o filológico, otras desde la perspectiva política, sociológica e incluso física.

Esto, si bien es cierto que confirma el estatus de este escritor de ciencia ficción y la relevancia de su escritura, también se presta a una conclusión poco animadora: Liu Cixin, así como esta obra, ya es un lugar común en las investigaciones académicas; dicho con otras palabras, pese a su relativamente reciente fecha de lanzamiento, un estudio en torno a la *Trilogía de los Tres Cuerpos* podría resultar hoy en día agua pasada y apenas aportaría nueva luz. Se antojaría difícil, entonces, volcarse en el estudio de una novela tan analizada, ante la que parece que queda poco por decir. Con todo, si las discusiones académicas referentes a esta obra de ciencia ficción china continúan en candelero, es porque se trata de un manantial de nuevos conocimientos. En consecuencia, en vez de esquivarla, lo que hemos hecho es precisamente buscar una nueva perspectiva para nuestra investigación: su traducción en lengua castellana.

La traducción enlaza distintos idiomas y culturas. Entre China y España, dos países tan dispares, gracias al trabajo de un sinnúmero de traductores, se han establecido importantes conexiones literarias, que han abonado el terreno para una cohorte de las investigaciones traductológicas. Sin embargo, entre estos estudios, la traducción feminista, que se ha convertido en uno de los enfoques traductológicos contemporáneos más destacados, es una perspectiva relativamente nueva y, en nuestra modesta opinión, muy fructífera. Por ello, se necesita un estudio sobre la traducción feminista basada en la lengua china y la española.

Si decidimos realizar un estudio sobre la traslación del chino al castellano desde la óptica de la traducción feminista, la traducción de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin nos parece, francamente, un punto de partida más que interesante.

Al leer esta obra china, uno, si cuenta con sensibilidad en torno a la cuestión de sexismo, puede sentirse un tanto incómodo por el tratamiento de algunos de sus personajes femeninos. Este problema incluso llevó a los editores estadounidenses a efectuar varios cambios con el propósito de eliminar el sexismo de la versión china para la traducción inglesa (Wang Yao, 2019: 151-152).

La traducción al castellano de esta novela, realizada por parte de Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, salió a la luz después de la versión inglesa.

Tabla 1*Datos de publicación de las obras estudiadas*

Textos originales de Liu Cixin	Textos terminales
<p><i>San Ti</i> 三体 (<i>Los tres cuerpos</i>) 2008/2018 Chongqing: Chongqing Publishing Group</p>	<p><i>El problema de los tres cuerpos</i> Traducido por Javier Altayó 2016/2018 Barcelona: Ediciones B</p>
<p><i>Hei An Sen Lin</i> 黑暗森林 (<i>El bosque oscuro</i>) 2008/2018 Chongqing: Chongqing Publishing Group</p>	<p><i>El bosque oscuro</i> Traducido por Javier Altayó y Jianguo Feng 2017 Barcelona: Ediciones B</p>
<p><i>Si Shen Yong Sheng</i> 死神永生 (<i>El fin de la muerte</i>) 2010/2018 Chongqing: Chongqing Publishing Group</p>	<p><i>El fin de la muerte</i> Traducido por Agustín Alepuz Morales 2018 Barcelona: Ediciones B</p>

1.2. Marco del trabajo

La presente tesis está formada por nueve capítulos.

Tras el capítulo introductorio, nos centramos en el marco teórico del que parte nuestra investigación. Contiene dos partes: los aspectos teóricos atinentes al género literario, la ciencia ficción (capítulo 2), y los estudios teóricos y prácticos de la traducción, en los que pondremos de relieve la traducción feminista (capítulo 3).

A continuación, entramos en el capítulo 4, que constituye una introducción sucinta a Liu Cixin y a la *Trilogía de los Tres Cuerpos*. En esta sección se recuerdan algunos datos básicos referentes a esta obra, tales como el eco que ha generado en China y en el resto del mundo, así como la sinopsis de cada volumen.

El capítulo 5 muestra la primera parte analítica de nuestro estudio sobre la traducción sino-española de esta obra literaria. Indaga en el empleo genérico del masculino y otras soluciones alternativas para traducir los sustantivos y pronombres chinos, la actitud hacia el *Male-As-Norm Principle* y el orden de precedencia de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico en un sintagma nominal.

El capítulo siguiente, el sexto, hace un análisis sobre la traducción española de algunas expresiones chinas soeces e irrespetuosas hacia las mujeres, cuestionables para quienes se muestran sensibles al tema sexista. También se incluye en esta sección un

estudio del uso innecesario de algunas expresiones sexistas y malsonantes en la lengua de llegada.

Antes de las conclusiones (capítulo 8), tratamos sobre la imagen de algunos personajes femeninos que varía claramente entre la versión china y la versión en castellano (capítulo 7). Estas diferencias radican sobre todo en los siguientes ámbitos: el énfasis en el sexo femenino, las descripciones innecesarias e inadecuadas sobre los aspectos físicos o temperamentales de los personajes femeninos, las escenas caracterizadas por la mirada masculina y las descripciones cuestionables de otros aspectos de la imagen de las mujeres.

1.3. Objetivos del trabajo

Para comenzar a estudiar la obra china y su traducción castellana, hemos planteado las siguientes hipótesis:

La primera hipótesis parte del hecho de que la versión original y la versión española de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin no son idénticas; entre las diferencias se pueden hallar algunas relacionadas con el sexismo. Ello significa que existen unos fragmentos que parecen más sexistas en una versión que en otra. Si se mitiga el sexismo después del proceso de traducción, ¿no deberíamos suponer que nos hallamos ante una traducción feminista intervencionista?

La segunda hipótesis, independientemente de la intención de los traductores, plantea que las soluciones de traducción capaces de limar el sexismo del texto de partida pueden constituir un modelo para los futuros traductores preocupados por el problema de sexismo.

En la primera etapa de nuestro análisis, nos interesan las señales de sexismo que aparecen en la versión original de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin. Una vez detectadas, buscamos sus traducciones correspondientes para conocer cómo se han realizado y si se corresponden con las propuestas planteadas por la traducción feminista. Es posible que, aun cuando el texto origen no sea sexista, el texto final merezca, por su parte, una disección desde la perspectiva feminista. Naturalmente, es necesario contar con el punto de vista de los traductores. A pesar de que no todos sean traductores feministas, y aunque no intenten efectuar una *praxis* de traducción feminista, señalamos cómo algunas de sus técnicas y estrategias de traducción logran limar o evitar el sexismo, lo

que produce efectos feministas. Así pues, el análisis puede resultar interesante para nuestro propósito aun cuando no tome en consideración directamente la perspectiva de los traductores. Del mismo modo, los ejemplos en los que el texto terminal no es menos sexista que el texto origen también forman parte de nuestro estudio.

Finalmente, se proporcionan unos consejos que puedan ser significativos para quien, en el tiempo venidero, muestre interés en la traducción chino-español y se preocupe por el sexismo lingüístico.

1.4. Consideraciones finales: usos lingüísticos en esta tesis

Antes de cerrar la introducción, creemos oportuno mencionar que, a pesar de que las teorías de la traducción feminista, que abogan por el uso del llamado lenguaje no sexista, son la principal perspectiva de investigación de nuestro estudio, no se recurre en esta tesis, como se verá, al lenguaje no sexista. Por ejemplo, no se excluye en la escritura de estas páginas el uso genérico del masculino, ni se evita de forma estricta la palabra *hombre*, en forma singular o plural, cuya función, con arreglo a algunos lingüistas (*vid.* García Meseguer, 1994: 45-50), es problemática en términos de sexismo.

Somos conscientes de esta limitación —o incoherencia desde la perspectiva de los defensores de la traducción feminista más activistas—, pero nos reafirmamos en nuestro objetivo, que, dado el marco impuesto por una tesis doctoral, no es dar forma a un texto feminista, sino realizar un estudio académico siguiendo los criterios formales comúnmente aceptados para este tipo de trabajos.

2. ASPECTOS TEÓRICOS GENERALES EN TORNO A LA CIENCIA FICCIÓN

2.1. Géneros literarios

La tipología de los géneros es una de las cuestiones más debatidas y arduas en la historia de la literatura. Platón fue el artífice de la primera sistematización tripartita en clases de textos (Rodríguez Pequeño, 2008: 17). Su propuesta, observada en el Libro III de *La República* y basada en la forma de imitación, concluye que hay tres clases de poesía: la poesía mimética o dramática, la poesía no mimética o lírica y la poesía mixta o épica (De Aguiar e Silva, 1993: 159). Para dividir tales clases, el criterio es precisamente el rol que juega el autor en el texto: en el teatro solo hablan y actúan los personajes, pero el poeta no aparece; en los ditirambos es el poeta quien habla, y en la épica se dan cita tanto el poeta como los protagonistas (Domínguez Caparrós, 2002/2007: 115).

Si pensamos que en cierto modo “la teoría de los géneros literarios del mundo occidental ha sido a lo largo de los siglos fundamentalmente una vasta paráfrasis de Aristóteles” (Garrido Gallardo, 1994: 168), hemos de aludir a las aportaciones aristotélicas para entender bien la distinción genérica. A tenor de su teoría, todas las artes se fundamentan por lo general en la mimesis. Las obras literarias, diferenciadas de las otras formas artísticas por el medio —el lenguaje— con que se realiza la imitación, se distinguen entre sí por los objetos que imitan y los modos de la mimesis. En primer lugar, las tragedias tienen como objeto de imitación las acciones de personas mejores que los seres humanos en general, mientras que las comedias, al contrario, tienden a representar personajes peores. En segundo lugar, la diferencia entre las obras que han recurrido a los mismos medios de imitación y que también coinciden en los objetos imitados está relacionada con los modos miméticos, que incluyen principalmente el modo narrativo y el dramático (Aristóteles, 2006: 19-22; De Aguiar e Silva, 1993: 160-161).

Después de la teoría clásica platónico-aristotélica, tenemos el sistema tipológico de la Edad Media. La clasificación ternaria medieval, basada en la teoría platónica, presta atención a los modos de la mimesis y a la presencia del autor en las obras literarias. Más precisamente, en el género activo, dramático o mimético, solo los personajes toman la voz para contar. También tenemos el género lírico o exegemático, en el que solo aparece

la voz del autor. El género mixto, a su vez, se desarrolla con los actos enunciativos del autor y las intervenciones de los personajes (Rodríguez Pequeño, 2008: 23-24).

La teoría renacentista concerniente a la clasificación genérica continúa siendo un sistema tripartito, y la noción de género literario se considera un principio, como antes, normativo. Sus reglas sintácticas y semánticas asimismo permanecen inmutables y rígidas. Sin embargo, la diferencia consiste en que la proximidad de una obra concreta a su modelo genérico o las reglas que lo rigen es una de las pautas para la evaluación de su calidad estética, por lo cual los géneros híbridos son poco aceptados (Rodríguez Pequeño, 2008: 24). Dicho de otro modo, en la época renacentista, se consideraba que una obra tenía buena calidad cuando se atenía a las reglas establecidas para los géneros literarios.

Más tarde viene la doctrina romántica, que, según Gérard Genette, se ha proyectado sobre la teoría clásica platónico-aristotélica “para establecer la **triple distinción (lírica, épica y dramática)**” (Domínguez Caparrós, 2002/2007: 109¹). En cuanto a la teoría romántica, Goethe es una figura representativa que merece alusión.

Una de las clasificaciones, que fue “canonizada” por Goethe y hablaba de las *Naturformen der Dichtung* (es decir, de los modos lírico, épico y dramático), fue tan generalmente aceptada y tan influyente que se acabó por considerarla una evidencia indesarraigable. [...] La división en “géneros” lírico, épico y dramático se instauró en el seno de la concepción común de la literatura, y se ha convertido en el punto de referencia principal en toda la extensión de sus territorios (Głowiński, 1993: 93, cursiva en el original).

Se puede considerar que la división moderna comenzó después de Goethe, quien enlazó los géneros con tres *Naturformen*, que corresponden a grandes rasgos a los modos épico, lírico y dramático (Fowler, 1982: 241). En otras palabras, este escritor alemán distinguió formas naturales de la literatura, esto es, categorías metahistóricas (Rodríguez Pequeño, 2008: 55), que entrañan la lírica, una forma impulsada principalmente por el entusiasmo; la épica o narrativa, la que narra con claridad, y la dramática, la que suele actuar personalmente (Domínguez Caparrós, 2002/2007: 118). Entre los géneros naturales, una de las diferencias consiste en la existencia o ausencia de la historia y el narrador (Rodríguez Pequeño, 2008: 98).

¹ La negrita procede del original.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que el género natural no tiene existencia como construcción textual, y que tal entidad intangible depende para su realización de la segunda categoría literaria, que es la que Goethe denominó especies literarias (*Dichtarten*). En sintonía con Goethe, Tzvetan Todorov las llama géneros históricos, el resultado de observaciones de la realidad literaria concreta (Rodríguez Pequeño, 2008: 56-57, 98-99). Aparte de su estrecho vínculo con los géneros naturales, se relacionan íntimamente con los subgéneros literarios:

En los géneros históricos se produce la convergencia entre ambos, por una parte porque los géneros naturales se articulan en textos concretos, individuales y susceptibles de ser analizados gracias a los géneros históricos; los géneros naturales en realidad son intangibles, sus características se hacen visibles en los géneros históricos. Por otra parte, se relacionan con los subgéneros por motivos de adecuación del tema y, especialmente, de la estructura de conjunto referencial a un género histórico concreto; los subgéneros toman cuerpo también en los géneros históricos (Rodríguez Pequeño, 2008: 99).

Los géneros históricos se consideran en líneas generales fenómenos tanto históricos como socioculturales. A juicio de Antonio García Berrio, “se mantienen en número desconocido, pues no se han localizado sus constantes tipológicas profundas” (Rodríguez Pequeño, 2008: 57), y tampoco se contraen siempre a un contenido invariable (Rodríguez Pequeño, 2008: 98).

Por ejemplo, los géneros narrativos abarcan principalmente la narración en prosa (novela, novela corta o cuento largo y cuento) y la narración en verso (poema épico y poema descriptivo y didáctico) (Tomachevski, 1982: 252, 267). Para determinar una narración en prosa, la dimensión de la obra es decisiva.

Los subgéneros literarios, por último, se diferencian entre sí por sus características referenciales, aunque las fronteras son muchas veces vagas por la relación de cercanía entre ellos. Es decir, “la configuración de la estructura de conjunto referencial es el fundamento de este nivel genérico, y, así, unos textos se agrupan en un subgénero por contener unos mismos elementos, ya sean seres, estados, procesos, acciones, ideas, etc.” (Rodríguez Pequeño, 2008: 143). Entre los subgéneros literarios se halla la ciencia ficción, junto con la literatura policíaca, la literatura histórica, etc.

Es primordial tener cuidado aquí con la terminología aplicada en los tres niveles genéricos. Cuando hablamos de un género, podemos referirnos o bien a uno de los

géneros naturales —la narrativa, por ejemplo—, o bien al género novelesco, una forma de narrativa, o bien simplemente a cierto tipo de novela: la novela de ciencia ficción (Rodríguez Pequeño, 2008: 53; Spang, 2000: 17-18). Al igual que han hecho muchos investigadores del territorio de ciencia ficción —Darko Suvin, Fernando Ángel Moreno, etc.—, consideraremos la ciencia ficción un género literario y, por ende, cuando acudamos al término de género en la parte restante de nuestro trabajo dentro del marco literario, nos estaremos refiriendo a la ciencia ficción, un tipo concreto de novela, en vez de a los géneros naturales o históricos.

2.2. Ideas generales sobre la ciencia ficción en Occidente y en China

En lo tocante a las aportaciones teóricas acerca de la ciencia ficción, nos ha parecido adecuado presentar tanto los conocimientos generales como las investigaciones basadas en contextos distintos —contexto español y contexto chino, en nuestro caso—.

2.2.1. La definición de ciencia ficción

Para abordar el estudio de la ciencia ficción, es imprescindible tener en cuenta de antemano que los académicos especializados aún están lejos de llegar a un acuerdo en torno a una única forma de denominar con precisión este género literario.

Brian Aldiss (1975: 8) afirma que muchos intentos de denominar la ciencia ficción, pese a ser cuidadosos, por lo general han fracasado, dado que una buena parte de estas definiciones solo fijan la mirada en el contenido, ignorando la forma. Ante esta situación, plantea su propia idea (Aldiss, 1975: 8, cursiva en el original):

Science fiction is the search for a definition of man and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mould.

En su definición más reciente, parecida a la antigua, Aldiss y David Wingrove (1988: 30) utilizan “the Gothic or post-Gothic mode” para expresar el sentido de “mould”, y agregan que esta última palabra ha sido elegida deliberadamente y que la ciencia ficción, una entre múltiples formas de escritura, a menudo se reduce a una escritura genérica

(*generic writing*) y unas expectativas genéricas (*generic expectations*), debido a motivos comerciales. Además, estos dos autores ingleses consideran la ciencia ficción uno de los mayores éxitos literarios en la segunda mitad del siglo XX (Aldiss y Wingrove, 1988: 14). Siguiendo las líneas principales de la teoría de Aldiss, Isaac Asimov (*apud* Barceló, 2015a: 43) la resume diciendo que “la ciencia ficción es esa rama de la literatura que trata de la respuesta humana a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología”.

Conviene recordar que, en muchas obras pertenecientes a este género literario, se plantea una hipótesis que trata de dar respuesta a la pregunta: “¿Qué pasaría si...?”. A esta hipótesis algunos académicos la llaman condicional contrafáctico, ya que “rompe con los hechos conocidos para especular con opciones alternativas” (Barceló, 2015a: 40). A través de esta pregunta y su respuesta, la ciencia ficción nos muestra especulaciones, arriesgadas y francamente intencionadas, que nos obligan a meditar sobre el mundo humano real, desde un punto de vista social y científico o tecnológico (Barceló, 2015b). Tal vez así se puede entender el término de ficción especulativa (*speculative fiction*), propuesto por Robert A. Heinlein en 1947 (Westfahl, 2000: 68).

En este sentido, sostiene Miquel Barceló (2015a: 40-41) que esta forma narrativa novelesca tiene dos rasgos constitutivos: especulación y maravilla. Estas serían necesarias para la configuración de un amplio universo de fabulación y reflexión, visto que la ciencia ficción se considera una narrativa especialmente especulativa que contiene tanto “nuevas alternativas en el mundo de las ideas” cuanto “el llamado «*sentido de lo maravilloso*», la inevitable sorpresa del lector ante los nuevos mundos, personajes y sociedades que el género propone” (Barceló: 2015a: 40, cursiva en el original).

Sam Moskowitz (*apud* Barceló, 2015a: 43-44), por su parte, busca darnos con más claridad una definición de lo que es la ciencia ficción desde otro punto de vista:

[Es] una rama de la fantasía identificada por el hecho de que facilita la “suspensión voluntaria de la incredulidad” por parte de los lectores, al utilizar una atmósfera de verosimilitud científica gracias a la especulación imaginativa en los campos de las ciencias físicas, el espacio, el tiempo, las ciencias sociales y la filosofía.

En esta definición se menciona lo verosímil, un aspecto interesante y sobre todo crucial de la ciencia ficción, pues se trata de un género literario que, como afirma Moreno (2010: 68) al tiempo que habla de la forma interior del género de la ciencia ficción, “habla de lo real y de lo que no es posible en este momento histórico, pero que rechaza lo mágico,

lo esotérico, lo mítico, lo religioso (como verdad revelada) y lo alegórico como tal”. En pocas palabras, para este investigador, la ciencia ficción es un “[g]énero de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales” (Moreno, 2010: 107).

Antes de ahondar en esta idea atinente a realidad e irrealidad, volvamos a la cuestión fundamental de la división de obras literarias. Patrick Moore (1965: 143) comenta: “Aunque todos los libros puedan dividirse, por lo general, en dos clases: los que se ajustan a los hechos reales y los que divagan por los hechos ficticios, no siempre es fácil distinguir unos de otros”. En contraposición a las obras realistas, en las no miméticas, de una u otra manera, se dan hechos, en principio imposibles a nivel tecnológico en el momento presente, que no se consideran similares o al mismo nivel que las representaciones o imitaciones del mundo real de obras artísticas (Chu, 2010: 2; Moreno, 2010: 81).

No obstante, Seo-Young Chu (2010: 7) declara que, aunque la ciencia ficción se caracteriza por su capacidad de llevar a cabo el trabajo representativo y epistemológico, sumamente complejo y necesario, para hacer que los referentes, cognitivamente extraños, estén disponibles para la representación y la comprensión, y si bien el realismo, por el contrario, se distingue por la presteza que lo permite imitar ciertos tipos de objetos, tales como monedas o almendras, más accesibles para una descripción plana, ciencia ficción y realismo no son opuestos: la literatura realista es, en el fondo, una variante débil de la ciencia ficción y tiene una intensidad baja, en tanto que la literatura de ciencia ficción equivale también al realismo, pero cuenta con una intensidad elevada. Esto quiere decir que no existe una diferencia absoluta entre ellas, a pesar del hecho de que es más fácil llevar a cabo la tarea de representación de la literatura realista que la de la ciencia ficción, puesto que los referentes de la última son menos concretos o susceptibles de representación.

De manera análoga, Moreno (2010: 74) también postula lo siguiente:

[...] en realidad no existiría diferencia alguna entre los términos «fantástico» y «real» en lo que a la ficción literaria se refiere, sino que cada una de esas magnitudes toma de la realidad los elementos que le son pertinentes según sus necesidades. Como mucho, podríamos decir que existe una realidad indeterminada y que cada concepción que tengamos de esa realidad coincidiría con «fantástico», «ciencia ficción», «realismo»... según el caso.

Además, lo más importante en la cuestión de verosimilitud o plausibilidad estriba en que, por efecto de las marcas de ficcionalidad, los elementos reconocibles, los lectores de ciencia ficción o de cualquier género literario lean los sucesos descritos por el novelista como si fuesen hechos reales del mundo empírico que conocemos, lo que es nominado pacto de ficción (Moreno, 2010: 68-70).

Ya que la imposibilidad está siempre presente en las obras de ciencia ficción, para que los lectores puedan alcanzar y mantener el pacto de ficción, las obras se construyen básicamente por medio de múltiples contextos comunicativos humanos que Benjamin Harshaw llama marcos de referencia. De hecho, hay dos tipos de marcos de referencia: campo de referencia externo y campo de referencia interno. El primero engloba todos los recursos provenientes del mundo real utilizados por el autor, tales como la sociología, la psicología, lugares, épocas, objetos físicos, otros textos, etc., mientras que el segundo establece una cohorte de reglas inventadas *ad hoc* para el mundo ficcional. Interesa destacar que ambos campos de referencia son herramientas importantes con las cuales contamos para entender las obras ficticias (Moreno, 2010: 173-174).

Si pensamos en el término de ciencia ficción, se nos ocurre inmediatamente la pregunta: “¿Cuál es la relación entre la ciencia ficción y la ciencia?”. Nos daremos cuenta de que la ciencia o la técnica son un fondo característico de la ciencia ficción, si se repasa con cuidado la teoría de Kingsley Amis (1966: 14), quien formula que esta forma narrativa suele versar sobre tramas, imposibles en el mundo real en que habitamos, que se desarrollan a partir de la base de innovaciones humanas o extraterrestres, aunque consideradas provenientes de la pseudo-ciencia o la pseudo-técnica.

Robert Scholes y Eric S. Rabkin (1982: 127) nos proporcionan una manera de comprender la ciencia: “[...] la ciencia no es una entidad monolítica uniforme, sino que cambia con el tiempo”. Aparte del cambio cronológico, cabe advertir que, en el momento presente, este concepto encierra más aspectos para tal género literario:

En la actualidad se ha superado la primitiva orientación limitada a las ciencias físico-naturales y el planteamiento general del «¿Qué sucedería si...?» se ha extendido al análisis de hipótesis que también corresponden a la psicología, la sociología, la antropología o la historia, y en definitiva al conjunto de las ciencias llamadas sociales. Con ello se ha extendido el ámbito temático de la ciencia ficción a la par que han variado los contenidos propiamente literarios del género (Barceló, 2015a: 41).

Otra cuestión que debe tenerse en cuenta es la impresión general de que este género literario se caracteriza particularmente por su naturaleza profética en los aspectos relacionados con la ciencia. A propósito de este tema, Moreno (2010: 18, 107) aclara que “la función de la ciencia en la literatura de ciencia ficción es poética, entendamos lo poético como lo entendamos pero nunca como «profecía científica»” y que “el tiempo en la novela de ciencia ficción es una herramienta narrativa”. En suma, la ciencia ficción es un arte narrativo, lejos de ser una ciencia (Barceló, 2015a: 119).

El papel que desempeña la ciencia en la ciencia ficción ha atraído el interés tanto de los literatos occidentales como de los investigadores chinos. Más adelante introduciremos más ideas al respecto.

Una vez analizadas todas estas propuestas, es necesario recordar la teoría de Suvin (1979: 7-8, cursiva en el original), considerada una aportación magnífica en lo que respecta a la ciencia ficción:

SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment.

Estrangement differentiates SF from the “realistic” literary mainstream extending from the eighteenth century into the twentieth. Cognition differentiates it not only from myth, but also from the folk (fairy) tale and the fantasy.

Su idea podría resumirse en el siguiente cuadro (Suvin, 1979: 20):

Figura 1

Genealogía literaria planteada por Suvin

	NATURALISTIC	ESTRANGED
COGNITIVE	“realistic” literature	SF (& pastoral)
NONCOGNITIVE	sub-literature of “realism”	<i>metaphysical</i> : myth, folktale, fantasy

Además, no puede olvidarse el concepto de *novum*, ‘a strange newness’ (Suvin, 1979: 4), acuñado por el mismo académico (Suvin, 1979: 64):

A *novum* of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality. [...] However, though valid SF

has deep affinities with poetry and innovative realistic fiction, its novelty is “totalizing” in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and that it is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped).

Hemos de observar que existe una tensión elemental entre los lectores, que representan un tipo o varios tipos de seres humanos actuales, y los desconocidos introducidos por el *novum* (Suvin, 1979: 64). Dicho de un modo más explícito, la ciencia ficción, por un lado, requiere algo esencialmente distinto a la realidad: el extrañamiento; por otro lado, es crucial en este género literario un enlace cognitivo entre el mundo diegético y el real (Langer, 2013/2014: 103-104): “We need a familiar context in which we can appreciate the weirdness and sense of wonder that results from the shrewd inclusion of a ‘novum’ [...]” (Langer, 2013/2014: 105).

Clearly the novum is a mediating category whose explicative potency springs from its rare bridging of literary and extraliterary, fictional and empirical, formal and ideological domains, in brief from its unalienable historicity. Conversely, this makes it impossible to give a static definition of it, since it is always codetermined by the unique, not to be anticipated situationality and processuality that it is supposed to designate and illuminate (Suvin, 1979: 64).

Suvin (1979: 63, cursiva en el original) estima, en resumidas cuentas, que “*SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional ‘novum’ (novelty, innovation) validated by cognitive logic*”.

Es importante estudiar, asimismo, las definiciones dadas por los investigadores chinos. No obstante, hemos de entender, antes de nada, que el concepto de ciencia ficción china, en el siglo pasado, no tenía el mismo significado que el actual. Nos parece adecuado, pues, en esta sección, presentar perspectivas teóricas sobre la ciencia ficción surgidas durante estos últimos años y posponer el estudio de definiciones más antiguas, que abordaremos en el epígrafe sobre la historia de la ciencia ficción china.

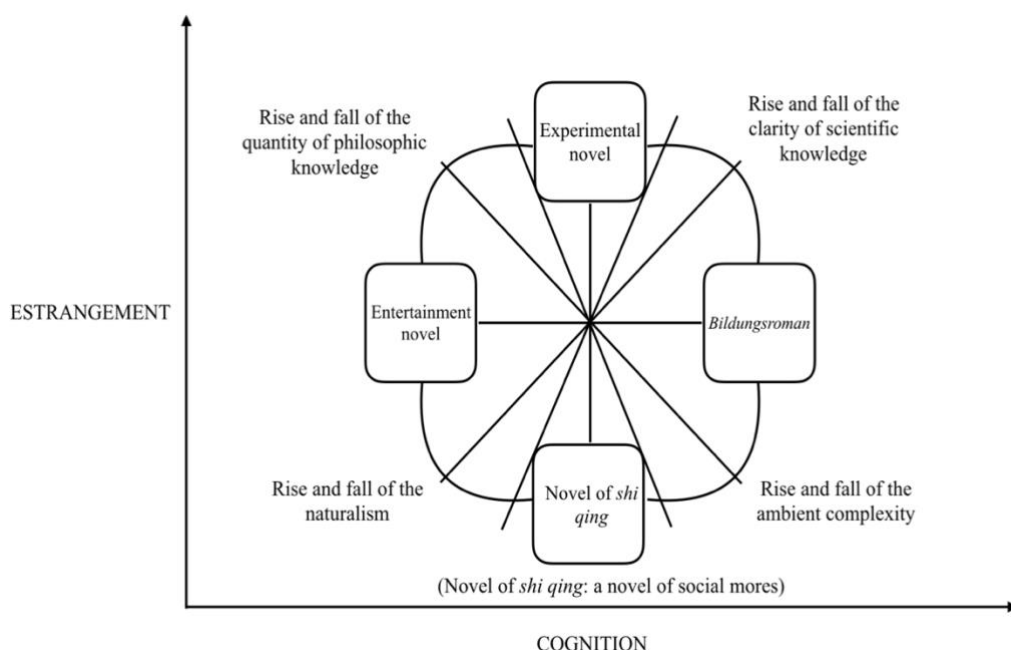
Especialmente reseñable es la teoría de Wu Yan. Con base en la perspectiva suviniana, demuestra la teoría del Espacio literario de ciencia ficción². Si aceptamos la

² La traducción del nombre de la teoría al español y la traducción del contenido del cuadro al inglés son nuestras y han sido autorizadas por Wu Yan.

idea de que la ciencia ficción es un género literario que se distingue en el fondo por la interacción del extrañamiento y la cognición, no cabe duda alguna de que el aumento y la disminución de estas dos variables conducen a las obras a distintos destinos (Wu Yan, 2013: 56):

Figura 2

Teoría del Espacio literario de ciencia ficción de Wu Yan



En otras palabras, Wu Yan (2013: 56-62) supone que, si hacemos hincapié en la cognición, consideraremos la ciencia ficción una herramienta educativa y divulgativa de la ciencia, es decir, una novela de aprendizaje. Sostienen esta postura, entre otros, Hugo Gernsback, George Gamov, Lu Xun y Gu Junzheng³. Por el contrario, si en una novela la cognición es un elemento carente de importancia, se trata entonces de una obra de entretenimiento bajo la apariencia de ciencia ficción. Por otra parte, una novela cuyo extrañamiento parece más notable la vemos como un experimento mental o un proyecto hipotético; una novela *shi qing*, parecida a una novela de costumbres, presenta poco extrañamiento, ya que refleja la vida social real. A esto hemos de añadir que una excelente y clásica novela de ciencia ficción, de acuerdo con el mismo investigador chino, se ubicaría en la zona central del círculo, al ser un híbrido de los cuatro tipos de novela.

³ Se escribe en chino 顾均正.

En función del contenido, Wu Yan también ha intentado dar una definición propia de ciencia ficción. Según él, la ciencia cambia con frecuencia nuestras vidas, y estos cambios —junto al vértigo que ello supone— afectan al comportamiento humano. En este contexto social, no es difícil observar que algunos autores, sensibles a estas modificaciones y preocupados por el futuro, empiezan a crear obras de ciencia ficción. Mediante el desarrollo transfronterizo del capitalismo, la ciencia ficción también se ha extendido por casi todo el mundo (Wu Yan, 2013: 5-6).

En segundo lugar, es necesario conocer la idea de Jiang Xiaoyuan. Según este autor, la ciencia ficción es la unión de tres paradigmas: el científico, el literario y el filosófico. Si solo nos fijamos en el primero, subrayaremos la capacidad divulgativa (hacia los niños) de la disciplina científica; el intenso deseo de conseguir la legitimación —intento muchas veces fracasado— refleja el hecho de que el paradigma literario se ha convertido en el más importante o incluso el único criterio para evaluar la ciencia ficción. Con todo esto, Jiang Xiaoyuan destaca que la vertiente filosófica o reflexiva debe ser superior a las dos primeras, y que la reflexión sobre el desarrollo de la tecnología y la ciencia desde una perspectiva filosófica es la riqueza máspreciada que nos puede ofrecer la ciencia ficción (Jiang Xiaoyuan y Mu Yunqiu, 2016/2017: 187).

En tercer lugar, nos fijaremos en Han Song⁴, periodista y autor de literatura de ciencia ficción. En primer lugar, Han Song destaca la relación polémica entre lo literario y lo científico. Insiste en que, a pesar del núcleo científico, la ciencia ficción pertenece a la literatura, donde la ficción debería ser el factor dominante. Declara incluso que una atención excesiva a la ciencia restringe la imaginación de los autores: “La ciencia ficción... ¿Por qué tiene que ser una ciencia?”⁵. De hecho, no es su intención negar la existencia y la relevancia de la ciencia en la ciencia ficción; sustenta esta posición radical, opuesta al centralismo científico de la ciencia ficción china, porque busca provocar las debidas atención y reflexión (véase más adelante en la sección de la historia de este género literario en China). En cuanto a lo literario, este escritor supone que la ciencia ficción tiene su propio valor estético, ya que en otras obras literarias siempre se repiten las experiencias del pasado y en la ciencia ficción se crean experiencias imaginarias que nunca hemos vivido. En síntesis, Han Song dice que la ciencia ficción, una ficción especulativa, es de por sí una metáfora moderna, pues está lejos de la realidad, y también

⁴ Se escribe en chino 韩松.

⁵ La traducción es nuestra y la frase original china es “科幻，干嘛要是科学？”.

es un sistema abierto y una herramienta para criticar la sociedad y fomentar su desarrollo (Wu Yan, 2008: 56-60).

Analicemos, finalmente, unos comentarios de Liu Cixin, autor de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*. Para él, en un primer momento, la ciencia ficción tiene una dimensión espaciotemporal muy grande, inaccesible para la literatura tradicional. En este contexto tan amplio, el protagonista es, *de facto*, el conjunto de todos los seres humanos. Posteriormente, como es sensible a la belleza de la ciencia, dice que la ciencia ficción para él supone un modo eficaz de mostrar al público su encanto particular, encerrado muy a menudo en fórmulas complejas. Por último, alude al fin del mundo: Liu Cixin formula que la ciencia ficción puede dar a los lectores una oportunidad de experimentar el destino trágico del mundo o del cosmos y, más adelante, proporcionar a los seres humanos otro punto de vista para entender los desafíos reales actuales (Dong Renwei, 2017: 159; Liu Cixin, 2016: 2-3, 47-48, 76).

Volvamos, como conclusión de esta parte, a la definición propuesta por Tom Shippey (*apud* Barceló, 2015a: 44): “La ciencia ficción es la literatura del cambio, y esta cambia mientras se está tratando de definirla”. Eso quiere decir que tal género literario, que habla perpetuamente del cambio, es asimismo tan cambiante que sería a todas luces imposible encontrar una definición definitiva para él. Tal vez es por esta razón por la que la *boutade* de Norman Spinrad (*apud* Barceló, 2015a: 39), aunque, a nuestro parecer, un tanto tautológica y nominalista, podría aceptarse sin mucha controversia: “Ciencia ficción es todo lo que los editores publican bajo la etiqueta ‘ciencia ficción’”.

2.2.2. Historia y evolución de la ciencia ficción general

Tal como sucede con la definición de la ciencia ficción, las ideas de los investigadores en referencia a su historia también son variadas. En líneas generales, el foco de la discusión radica en la discrepancia con respecto a sus orígenes. Una postura sostiene que su nacimiento puede remontarse a la Antigüedad, mientras otra insiste en que tiene un origen más reciente. En cierto aspecto, “[l]a presente división de opiniones no solo implica una fecha cronológica precisa; también significa una definición previa que obedece a asuntos de forma y fondo” (Rodríguez Hillón, 2015: 178).

Como para los defensores de la primera postura “la sola mención de artefactos como naves o mecanismos para el viaje espacial, armas a distancia que disparan rayos o carruajes de propiedades maravillosas” (Rodríguez Hillón, 2015: 178) sirve como una

prueba de la existencia de la ciencia ficción, ellos piensan que tal género encuentra sus antecedentes en una buena parte de las obras narrativas fantásticas de la Antigüedad, tales como los relatos de la Atlántida en *Critias y Timeo* de Platón y *Una Historia Verdadera* de Luciano de Samosata (Barceló, 2015a: 79). Podemos hallar dos argumentos para apoyar este criterio: en primer lugar, el nombre del género, ciencia ficción, es simplemente una etiqueta de denominación para ciertos relatos, lo que supondrá la existencia de ciencia ficción en aquella era lejana en que no existía la ciencia (tal como se entiende en la actualidad); en segundo lugar, “la similitud de ciertos motivos con literatura más reciente del macrogénero forzosamente permite una vinculación a una misma categoría” (Rodríguez Hillón, 2015: 179).

Los seguidores de la segunda postura, en cambio, suponen que los orígenes de la ciencia ficción se sitúan evidentemente en la Edad Moderna (Rodríguez Hillón, 2015: 179). Scholes y Rabkin (1982: 16) cuestionan la opinión expresada en el párrafo anterior diciendo que “[...] una especie nueva no necesita genealogía. Interesa su ascendencia, pero resulta mucho más importante la mutación que constituye su específica cualidad genérica”, y luego sacan la conclusión de que “[c]on el debido respeto para sus predecesores prototípicos, la ciencia ficción es una forma literaria inequívocamente moderna”. Aldiss (1975: 11) también nos señala lo absurdo de la primera postura: si no pensamos que los vuelos espaciales naciesen en los cuadernos de Leonardo da Vinci, tampoco puede decirse que la ciencia ficción remonte su origen a las leyendas del siglo II, pese a los dioses voladores y los viajes satíricos hacia el espacio externo que se presentaban en estas obras.

Según este escritor británico, Mary Shelley, escritora de la novela gótica *Frankenstein*, fue la iniciadora de este género literario, lo cual es reconocido por varios especialistas. Sobre esta postura Daniel Saíz Lorca explica que ella “parte de la novela gótica y se distancia de la condición sobrenatural de ese género al añadirle el elemento científico y el desarrollo de cuestiones morales y filosóficas, sin olvidar los elementos de terror y fantasía iniciales” (Rodríguez Hillón, 2015: 180).

Es de destacar que en la época en la que Shelley escribió *Frankenstein*, la literatura de ciencia ficción no se consideraba un género independiente, ni existía un nombre específico para ella. Esta situación no cambió hasta el siguiente siglo. Con esto quiere decirse que, en el siglo XIX, a medida que se desarrollaban enormemente la tecnología y la ciencia, la ciencia ficción empezó a separarse de la literatura fantástica y fue convirtiéndose paulatinamente en un género literario nuevo (Scholes y Rabkin, 1982: 18).

A continuación, aparecieron Jules Verne y Herbert G. Wells, dos grandes cultivadores de este incipiente género. Para otros académicos, como Barceló (2015a: 81), ciertamente, Verne fue considerado el fundador cronológico de la ciencia ficción. En sus novelas, como *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *De la Tierra a la Luna*, se podían encontrar con facilidad una carga científica y varias novedades tecnológicas (Moreno, 2010: 338).

Wells, a su vez, siguiendo la nueva vía inaugurada por el escritor francés, ha explorado y ampliado considerablemente las temáticas de este género literario recién nacido: aparte de los elementos científico-tecnológicos, en los cuales Verne ha trabajado mucho, Wells ha creado muchas especulaciones que contaban con una vertiente de ciencias sociales y filosofía, que ponía “[...] en entredicho la capacidad de la tecnología para traer bienestar al hombre” (Rodríguez Hillón, 2015: 180), y esta sería la primera separación, aunque primitiva, entre la ciencia ficción *hard* y la *soft* (Barceló, 2015a: 81-83). En concreto, la ciencia ficción actual está más influida por Wells (Gattégno: 1985: 11).

En el siglo posterior al *Frankenstein*, la ciencia ficción se fue expandiendo hacia Estados Unidos. Edgar Rice Burroughs, conocido como ERB, empezó su vida literaria con un cuento publicado en 1912 en la revista *All-Story* (Scholes y Rabkin, 1982: 22), e inició ese tipo de ciencia ficción, no de literatura prospectiva, que “[...] ha quedado como marca de género para el profano: musculosos guerreros que salvan a damiselas semidesnudas de diabólicos y horriblos extraterrestres en peligrosos planetas” (Moreno, 2010: 342). A juicio de Barceló (2015a: 85), ERB fue el pionero de los autores norteamericanos, quienes comenzaron entonces a ocuparse de la nueva temática espaciotemporal.

En aquella época, la cultura popular se difundía a gran escala en el territorio norteamericano y se generó una demanda inmensa de literatura no esotérica. De modo que, junto a esta corriente subliteraria, aparecieron unas revistas impresas en papel barato, las llamadas revistas *pulp*. Al mismo tiempo, el impresionante avance tecnológico también estimulaba enormemente el entusiasmo de las masas por los conocimientos científicos, lo que luego contribuyó bastante al desarrollo de la ciencia ficción norteamericana (Moreno, 2010: 348). En este ambiente social, en 1926, Gernsback fundó *Amazing Stories*, la primera revista inglesa dedicada enteramente a la literatura de ciencia ficción (Attebery, 2003: 32), donde se publicaban relatos escritos por autores ya bien conocidos de este género literario, algunos de los cuales fueron mencionados en su

definición de científicición, que es “un relato del tipo de los de Julio Verne, H. G. Wells y Edgar Allan Poe: una novela encantadora mezclada con hechos científicos y visiones proféticas” (Moreno, 2010: 348; Scholes y Rabkin, 1982: 47-48). Importa tener en cuenta que otro aporte destacado de Gernsback estriba en el planteamiento de la noción inglesa de *science fiction*, a la cual apelamos hoy en día a la hora de referirnos a esta forma narrativa (Moreno, 2010: 349). Para él, la ciencia ficción debería ser primariamente una herramienta educativa, cuya función, no obstante, no sería obvia (Attebery, 2003: 33). Podemos decir que en ciertas zonas, como Estados Unidos, Gernsback es el padre de la ciencia ficción (Barceló, 2015a: 87).

Parece insoslayable hablar del periodo que iba aproximadamente desde el año 1937 hasta 1950, calificado como la Edad de Oro (*Golden Age*) de la ciencia ficción norteamericana. En estos años (hasta 1970), *Astounding Stories* estaba bajo la dirección de John W. Campbell (Barceló, 2015a: 93; Moreno, 2010: 351), quien tenía un doble papel en el mundo de ciencia ficción: autor y editor.

En primer lugar, Campbell escribió obras de ciencia ficción que se particularizaban, en rasgos generales, de acuerdo con Moreno (2010: 351), por un optimismo vitalista, que se fundamentaría en una creencia firme en los seres humanos, la voluntad de autosuperación individual, los desarrollos humanísticos inspirados por avances científicos bien controlados, el estilo de escritura caracterizado por prosa sencilla y ritmo ágil, y argumentos basados en sociedades complejas.

Con respecto a su papel en el ámbito editorial, no podemos hablar de este tema sin mencionar los nombres de los autores más importantes de aquel momento, muchos de los cuales fueron científicos de diversos campos (Moreno, 2010: 351):

Su principal contribución como editor consistió en aglutinar a un conjunto de nuevos escritores como Isaac Asimov, A. E. van Vogt, Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon, Lester del Rey y tantos otros y, además, rescatar para la nueva ciencia ficción algunos de los más valiosos escritores de los *pulp*, como E. E. Doc Smith, Jack Williamson, Murray Leinster y Clifford D. Simak. Para ello elevó las tarifas habituales en los *pulp* y estimuló a los autores con constantes concursos (Barceló, 2015a: 92-93, cursiva en el original).

Además, Campbell abrió la puerta para la ciencia ficción con un gran sentido del realismo (Higgins y Duncan, 2013/2014: 128) y “[...] la antropología cultural, la psicología social, la cibernética, las comunicaciones o la educación, entre muchos otros”

(Barceló, 2015a: 93). Por las aportaciones de Campbell, no nos extraña entonces que este periodo fuese designado por Asimov la Época de Campbell (Barceló, 2015a: 93).

Hemos de recordar que, aparte de los autores americanos, también había escritores británicos insignes en esta época, tales como Arthur C. Clarke (Jiang Xiaoyuan y Mu Yunqiu, 2016: 259; Moreno, 2010: 365; Wu Yan, 2008: 151, 158-163) y John Wyndham (Wu Yan, 2008: 166-167).

En resumen, M. Keith Booker y Anne-Marie Thomas proponen que la ciencia ficción de la Edad de Oro se caracterizaba por la fe en el inevitable y dramático progreso científico y tecnológico, junto con la creencia optimista de que tal adelanto podría impulsar un óptimo desarrollo político, económico y social (Higgins y Duncan, 2013/2014: 128).

Después del año 1950, la ciencia ficción entró en una nueva etapa. En lugar de los elementos de ciencias físico-naturales, en las novelas de esta época se mostraba con mucha frecuencia un interés por la antropología, la sociología, la psicología, etc. En los años sesenta, un grupo de autores plantearon la necesidad de cambiar este género literario a través de dos facetas: una conciencia propia literaria, que se reflejaba en los cambios del uso del lenguaje y la aplicación de la técnica narrativa, y una conciencia social, que abarcaba la incorporación de los aspectos de la política, la antropología y la psicología. Tal tendencia literaria marcaba este periodo que denominamos Nueva Ola (*New Wave*). En efecto, a juicio de Scholes y Rabkin (1982: 101), este movimiento de origen británico “[...] representa el deseo de dotar a la ciencia ficción de un lenguaje y de una perspectiva social que sean tan aventureros y progresistas como sus planteamientos tecnológicos”. Hemos de hacer notar asimismo que, en contraposición a los escritores de la Edad de Oro, los autores de la época de Nueva Ola solían manifestar una actitud crítica frente a los progresos tecnológicos o científicos (Barceló, 2015a: 96-98; Higgins y Duncan, 2013/2014: 129; Moreno, 2010: 374; Scholes y Rabkin, 1982:101).

En los años ochenta, una tendencia importante fue “[...] una recuperación «modernizada» de los temas de la ciencia ficción clásica de base científico-tecnológica pero tratados con una mayor seriedad literaria” (Barceló, 2015a: 102); es decir, aparecieron copiosas nuevas obras bien redactadas de ciencia ficción *hard*. Paralelamente, y con los paradigmas de la posmodernidad, surgió una nueva corriente literaria que se mostraba en las novelas de ciencia ficción etiquetadas como *cyberpunk* (aportaremos luego más información sobre estos dos subgéneros de ciencia ficción) (Luckhurst, 2005: 196-197, 203; Moreno, 2010: 393).

Cuando hablamos de la ciencia ficción actual, notamos un fenómeno significativo: el hecho de que haya ido abandonando su mala fama, pese a que aún no puede deshacerse de forma completa de su etiqueta negativa. A propósito de tal aspecto, Moreno (2010: 402, cursiva en el original) entiende:

Podemos estar, por consiguiente, contemplando quizás el inicio de una nueva *Edad de Oro*, si se asume el feliz momento literario, o quizás la decadencia del género que, como tantos otros géneros, al morir publica sus cantos de cisne. Lo cierto es que la «muerte de la ciencia ficción» la han profetizado todas las generaciones y aún siguen apareciendo obras maestras, quizás cada vez «más maestras».

Coexisten, pues, la posición positiva y la negativa en lo tocante al futuro de la ciencia ficción.

2.2.3. Los temas dominantes y subgéneros principales

Ante todo, es interesante hacer constar que, para la ciencia ficción, o, mejor dicho, para casi todas las obras narrativas, los mitos son una fuente importante de inspiración. En este sentido, en el contexto cultural occidental, se encuentra con frecuencia la huella de la Biblia en las novelas de ciencia ficción. Si una creación literaria se basa, en mayor o menor medida, en mitos conocidos por el público, esta conexión entre la obra nueva y los cuentos antiguos puede dar a los lectores una cierta sensación de familiaridad suplementaria e incluso plausibilidad. Aparte de la apelación a los mitos históricos, otros autores aspiran a crear mitos nuevos y del todo propios para sus obras novelísticas (Scholes y Rabkin, 1982: 183-187). De ahí que, en virtud de las ideas de Yolanda Molina-Gavilán (2002: 51-53), Pierre Kast y Boris Vian opinen que la ciencia ficción es una versión moderna de la mitología antigua, y que Pablo Capanna diga que es “una mitología construida racionalmente, surgida de la civilización industrial y de la tradición utópica para llenar el hueco entre la cultura científica y la humanística” (Molina-Gavilán, 2002: 53).

Si prestamos la debida atención a la historia editorial de la ciencia ficción, es decir, la de la mitología del mundo moderno, observaremos que las temáticas son múltiples, e incluso el listado puede ser bastante largo si las subdividimos sobremanera detalladamente: Brian Ash (1977), por ejemplo, ha recopilado artículos de diecinueve

temas⁶. Barceló (2015a: 109-121), por su parte, resume y extrae algunos temas especialmente relevantes: el viaje por el espacio, el viaje por el tiempo, la reflexión crítica sobre el maquinismo, la prospección del futuro y la imaginación de las nuevas sociedades.

Efectivamente, el viaje por el espacio ha sido una temática persistente de este género literario y ha dado lugar a un subgénero importante: *space opera*. En las historias de este tema, los autores suelen recurrir a la nave espacial con el fin de efectuar aventuras interestelares y descubrir nuevos mundos (Barceló, 2015a: 109). Además, a medida que va madurando la ciencia ficción, las epopeyas galácticas actuales tienen más implicaciones:

Posteriormente, con la madurez de la ciencia ficción, el viaje por el espacio ha estado presente en una importante cantidad de narraciones de todo tipo que, en cierta forma, han ido configurando nuevas temáticas auspiciadas por el viaje espacial: el llamado «primer contacto», que no es más que el primer encuentro con alienígenas inteligentes; la descripción de nuevas sociedades alienígenas; la colonización y/o terraformación de otros planetas; los nuevos sistemas (desde el hiperespacio a las naves generacionales, la criogenia o el uso de agujeros de gusano...) para viajar «con rapidez» a través de las inmensas distancias espaciales pese a la limitación einsteniana que establece que la velocidad máxima en nuestro universo es la de la luz, y un largo etcétera (Barceló, 2015a: 110-111).

No menos conocido es el viaje por el tiempo. En las obras de esta temática, los protagonistas pueden moverse hacia delante y atrás en el tiempo, mediante una máquina maravillosa, a través de la curvatura del tiempo, etc. (Barceló, 2015a: 111-114; Moore, 1965: 187-198).

En cuanto al maquinismo forjado en los últimos dos siglos, contiene como elementos básicos los robots, la inteligencia artificial, clones y otras máquinas u objetos relacionados (Barceló, 2015a: 114-116), por intermedio de los cuales se muestra la imaginación acerca de una vida futura en cierta manera maquinizada.

Con respecto a la prospección del futuro, el cuarto tema, sería más importante estudiar lo que no es antes que lo que es, visto que se confunden con frecuencia la

⁶ Los dieinueve tópicos son: *Spacecraft and Star Drives, Exploration and Colonies, Biologies and Environments, Warfare and Weaponry, Galactic Empires, Future and Alternative Histories, Utopias and Nightmares, Cataclysms and Dooms, Lost and Parallel Worlds, Time and Nth Dimensions, Technologies and Artefacts, Cities and Cultures, Robots and Androids, Computers and Cybernetics, Mutants and Symbiotes, Telepathy, Psionics and ESP, Sex and Taboos, Religion and Myths e Inner Space.*

prospección y la predicción. De hecho, en cuanto al futuro, es de advertir que la función principal de este modo narrativo es especular, en lugar de aspirar a hacer predicciones precisas o certeras (Barceló, 2015a: 116).

Moreno (2010: 17) también presenta su postura al respecto:

[...] es cierto que encontramos muchos científicos en sus filas y que algunas novelas han tratado adelantos tecnológicos, con acierto, por basarse en teorías previas a la novela, desarrolladas tras su publicación. Sin embargo, pocas veces el autor pretendía «anunciar» el futuro.

En lo referido al papel que interpreta la tecnología en obras de este subgénero, Barceló (2015a: 117) hace una propuesta:

En realidad, Verne no «inventó» el submarino y, tal vez conocedor de esa acción bélica estadounidense, simplemente lo utilizó en su novela, en esta ocasión al servicio de un misántropo héroe solitario, claramente antisocial.

Pobre prospectiva la de este caso sumamente famoso. Pero eso es lo que ha hecho a menudo en determinado tipo de ciencia ficción bien documentada en el aspecto científico: utilizar informaciones sobre tecnología ya existentes para especular e imaginar un posible futuro en el que ciertas posibilidades tecnocientíficas se hayan hecho ya realidad.

En ese sentido, repetimos que, en la rara ocasión en que aparece una predicción tecnológica acertada, esto sucede bien a menudo por pura casualidad (Barceló, 2015a: 117).

Por último, en las novelas destinadas a la especulación sobre nuevas sociedades, donde las ciencias sociales juegan un papel fundamental, los escritores recurren a la imaginación para suscitar en los lectores una reflexión sobre posibles maneras de vivir en una sociedad futura, utópica o no (Barceló, 2015a: 119-121). En vez de ciencia ficción, Moreno prefiere el término de literatura prospectiva, propuesto por Julián Díez, a la hora de referirse a las obras de esta temática, que, en opinión de Díez, “[...] asumen esta especulación plausible con el fin de desarrollar mediante un determinado tipo de discurso inquietudes sociales, políticas, económicas...” (Moreno, 2011a: 473); *lato sensu*, la literatura prospectiva contiene la ficción utópica y distópica (Díez y Moreno, 2014: 20).

Una vez enumeradas las temáticas principales, hemos de tomar en consideración asimismo los subgéneros más importantes en el amplio campo del que trata la ciencia

ficción, entre los cuales se encuentran la *space opera*, la ciencia ficción *hard*, la ciencia ficción *soft*, la falsa novedad del *cyberpunk*, etc. (Barceló, 2015a: 65-77).

Puesto que hemos ofrecido antes unas nociones básicas con respecto al tema del viaje por el espacio, empecemos ahora directamente por la ciencia ficción *hard*.

Este subgénero emergió en los años 50 del pasado siglo, y fue Gernsback quien intentó definir, describir y defender este tipo de ciencia ficción: “Gernsback’s editorial can still be read as the first manifesto on behalf of hard science fiction [...]” (Westfahl, 1996: 5-7). En 1957, P. Schuyler Miller acuñó por primera vez el término inglés *hard science fiction*, y luego apareció la variante *hard-core science fiction*, propuesta por Judith Merrill (Westfahl, 1996: 17, 22). En cuanto al contenido, la ciencia ficción *hard* parece demostrar una conexión manifiesta con la ciencia: “Undoubtedly, certain features in a text would seemingly qualify it as hard science fiction: thorough explanations of scientific facts and/or lengthy expository passages providing evidence of a scientific thought process at work” (Westfahl, 2005: 187). En obras de ciencia ficción *hard*, los escritores, para desarrollar la historia, apelan a una base estrictamente científica —como podría ser una base física, química, astronómica, geológica, etc., según Orson Scott Card (2013: 79)— o un método o procedimiento científico, y “[s]e trata de un tipo de ciencia ficción muy en boga en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, tras la ingenuidad científica de ciertas pretensiones de años anteriores” (Barceló, 2015a: 70).

Además, la ciencia ficción *hard* se distingue por la voz narrativa: “[i]n addition, some would identify a certain sort of narrative voice —detached, objective, cold, clinical— as a defining characteristic” (Westfahl, 2005: 187).

Al hilo de los rasgos característicos de la ciencia ficción *hard*, Westfahl (2005: 187-188), de forma paralela a la definición de ciencia ficción dada por Spinrad (*vid.* 2.2.1.), elabora sus conclusiones:

Finally, my own efforts to define hard science fiction primarily appeal to extratextual evidence: texts can be considered hard science fiction if their authors energetically promote themselves as hard science fiction writers, if they are published in venues known to favor hard science fiction, such as the magazine *Analog: Science Fiction/Science Fact* or publisher Baen Books, and/or if they become the basis for discussions between authors and readers regarding the soundness of their scientific ideas and reasoning.

En el inicio y desarrollo de este subgénero de ciencia ficción, cabe aludir a Gernsback y Campbell:

Nevertheless, Gernsback pioneered the presentation of the modern technologized environment.

[...]

Gernsback placed technical innovation in the foreground of his novel because he closely identified technology with the general progress of humanity. This meant that in his SF magazines he favoured those stories which celebrated science. [...]

The fiction following in the tradition of Gernsback and John W. Campbell, the editor of *Astounding Science Fiction* from 1937 onwards, became known from the 1950s as ‘hard’ science fiction, as distinct from ‘soft’ SF, which deals with social issues. Campbell’s trenchant editorial policy promoted the incorporation of technology into the fiction of his discoveries, figures like Robert Heinlein, A. E. Van Vogt, and Isaac Asimov, whose collective writing around the period of the Second World War is sometimes referred to as the golden age of science fiction (Seed, 2011:48-50).

Hablando de las obras actuales de este subgénero, Barceló (2015a: 71) señala que se suelen clasificar como ciencia ficción *hard* las obras que vuelven a tocar los tópicos científicos. Al mismo tiempo, autores que poseen una formación seria de ciencia y vierten muchas veces conceptos científicos en sus novelas son considerados a menudo autores de ciencia ficción *hard*. Tienen este perfil, entre otros, Gregory Benford, David Brin, Vernor Vinge, Charles Sheffield y Michael Flynn. Hemos de advertir asimismo que este subgénero “viene a reflejar, en los últimos años, el retorno a algunos de los intereses centrales de la ciencia ficción clásica con un tratamiento mucho más maduro y serio” (Barceló, 2015a: 71).

La ciencia ficción *hard* ha sido mal comprendida y es con frecuencia omitida y poco valorada por los editores españoles, lo que Barceló (2015a: 71-72) considera una causa cardinal para la indiferencia existente en este país con respecto a este subgénero de ciencia ficción.

La ciencia ficción *hard* en China, a su vez, se referiría también a las novelas de este género literario que incluyen contenidos muy científicos y al mismo tiempo son difíciles de comprender (Wu Yan, 2013: 69). Han Song supone que, en el siglo XXI, la ciencia ficción *hard* sigue ocupando el centro del escenario. Son autores representativos

de este subgénero He Xi⁷, Wang Jinkang⁸ y Liu Cixin, cuyas novelas, caracterizadas por un equilibrio delicado entre la imaginación y la realidad, el patriotismo y el juicio moral, se preocupan por el país (China), los seres humanos y el destino definitivo de la Tierra y del universo (Wang Yao, 2019: 135-136).

Como hemos indicado en el segmento de la historia de la ciencia ficción general, una de las propiedades acusadas de las obras de la Nueva Ola es la incorporación de elementos procedentes de las ciencias sociales, la que caracteriza la ciencia ficción *soft*. Con respecto al marco de las ciencias sociales, Barceló (2015a: 74) manifiesta que es una exploración del espacio interior, que dista mucho de la del espacio exterior, esto es, del espacio interestelar. Bajo la etiqueta de ciencia ficción *soft*, los autores, en contraposición a los de ciencia ficción *hard*, no sobresalen eminentemente en los conocimientos científicos, pero demuestran un inmenso interés por “lo meramente literario que, en determinados momentos, rozó incluso el más arriesgado experimentalismo” (Barceló, 2015a: 74).

La corriente *cyberpunk*, por último, surgió aproximadamente en los años ochenta del siglo pasado. En la mayoría de los casos, las historias de *cyberpunk* dibujan con cierto énfasis un futuro imaginario cercano, en el que “[...] el predominio de la informática y la tecnología cibernética es abrumador” (Barceló, 2015a: 76).

2.2.4. El tipo de lenguaje

Si decimos que la ciencia ficción se ha encontrado hasta ahora en una situación marginal —lo que es una incontestable verdad—, tendrá parte de culpa el particular lenguaje utilizado por los autores en estos discursos. Si bien a los lectores fieles tal vez no les parece arduo y espinoso comprender un texto de tal género, otros bien a menudo tienen dificultades con la entrada en ese mundo irreal y, como consecuencia, se alejan cada vez más de las obras literarias de ciencia ficción.

Hay dos vertientes fundamentales de la particularidad lingüística de la ciencia ficción: la literalidad del lenguaje y la abundancia de innovaciones léxicas.

En primer lugar, algunas oraciones existentes en novelas de ciencia ficción se deberían entender de una forma no metafórica sino literal, así que, si las pusiésemos en

⁷ Se escribe en chino 何夕.

⁸ Se escribe en chino 王晋康.

un texto que no fuese de ciencia ficción, no tendrían el mismo sentido e incluso resultarían incomprensibles. Para los aficionados al género, la interpretación literal tiene un encanto especial, al cual Molina-Gavilán llama placer intelectual, mientras que, muy probablemente, otros lectores no piensan igual (Molina-Gavilán, 2002: 171-173).

Con respecto a esto, Chu (2010: 10, cursiva en el original) opina lo siguiente:

[...] science fiction is powered by *lyric* or *poetic* forces [...] that allow SF to transcend the literal/figurative dichotomy.

Figurative language occupies a special place in science fiction. Occurrences of figurative language in SF texts and contexts have an interesting tendency to elicit literal interpretation almost as a matter of course, especially among readers well versed in SF.

Veamos ahora la definición de ciencia ficción dada por Samuel Delany y un ejemplo repetidas veces citado por diversos investigadores: “El mundo de ella explotó” (“Her world exploded”).

De acuerdo con Adam Roberts (2016: 2), Delany pone en duda la precisión de la definición del género de ciencia ficción fundamentada en sus temas, visto que lo considera una forma narrativa que contiene un buen número de convenciones codificadas, o, en sus términos, *a vast play of codic conventions*. En este juego literario, los lectores podrían tener diversas maneras de interpretar las frases y los textos. Por ejemplo, “El mundo de ella explotó” se entiende de formas diferentes entre lectores de ciencia ficción y lectores de otros tipos de novela. *Id est*, si leyésemos esta frase en un texto que no fuese de ciencia ficción, la consideraríamos una metáfora sobre el estado emocional de una mujer; en una novela de ciencia ficción, en cambio, podría transmitir un mensaje poco imaginario de que, *exempli gratia*, su planeta fue destruido por una explosión (Chu, 2010: 10; Molina-Gavilán, 2002:171). Delany define, por lo tanto, la ciencia ficción como una estrategia de lectura (*reading strategy*) (Roberts, 2016: 2). Del mismo modo, otro ejemplo interesante viene de Umberto Eco (2008: 14): no es tan fácil como se suele considerar traducir la conocida frase inglesa “It’s raining cats and dogs”, pues en una novela de ciencia ficción puede que no signifique una lluvia recia, sino que diga que llueven de verdad perros y gatos.

Chu (2010: 10-11) defiende la idea de que la ciencia ficción es un discurso lírico, pues las figuras literarias, después del proceso de literalización, sustanciación y consolidación, se pueden convertir en características ontológicas en obras de este género

literario. El apóstrofe, por ejemplo, en tales novelas, se transformará en telepatía, y la sinestesia, en sensorio paranormal. En lo que atañe a la catacrexis, Chu (2010: 11) proporciona un título interesante: *The Mortal Immortal*, un relato de Shelley. En efecto, “[e]very science-fiction world is a metaphysical conceit literalized as ontological fact within a narrative universe” (Chu, 2010: 12).

En segundo lugar, los autores de ciencia ficción utilizan en gran parte innovaciones léxicas, que consisten de manera general en neologismos, calcos y voces inventadas (Molina-Gavilán, 2002:173-174), para responder a la demanda de constitución del mundo imaginario y concreción de las ideas *ex nihilo* relacionadas con el *novum* (vid. 2.2.1.), dado que los nuevos conceptos se entienden primordialmente a través del léxico recién creado o de usos nuevos de vocablos ya existentes (Westfahl, 1993: 290-291), si bien Delany opina que los autores de ciencia ficción podrían describir las experiencias desconocidas sin recurrir a los neologismos (Butler, 2013/2014: 175).

Pese a ello, no podemos olvidar sobre todo que estas palabras poco conocidas, en comparación con otros vocablos, son relativamente escasas, pues los conceptos ya conocidos mezclados de forma sorprendente son un recurso básico y necesario para la plasmación del mundo ficticio (Molina-Gavilán, 2002: 173-174). Los novelistas de ciencia ficción, así pues, han de tener en cuenta que no es recomendable usar al azar palabras inventadas: “Use sólo palabras creadas cuando las emplee para un concepto para el que no existen palabras en su idioma” (Card, 2013: 75). Aparte de la pauta de moderación cuantitativa, otra sugerencia elemental se relaciona con la posibilidad de pronunciación de estas voces; es decir, deben ser pronunciables, ya que “[e]n nuestras mentes leemos en voz alta” (Card, 2013: 77).

2.2.5. La ciencia ficción española

El comienzo de la ciencia ficción de España se puede remontar a mediados del siglo XIX. En la primera etapa del desarrollo del género —desde el comienzo hasta la guerra civil—, solía considerarse la literatura de ciencia ficción como protociencia-ficción, relacionada mayoritaria o exclusivamente con la literatura prospectiva, y también se calificaba en ocasiones a aquellas obras como fantasías científicas o literatura utópica, debido a la influencia de la literatura utópica anterior y el éxito de las novelas de Verne, Wells, Samuel Butler y Edward Bellamy. Por efecto del Regeneracionismo, un movimiento intelectual que tuvo lugar en los últimos años del siglo XIX y los primeros

del siguiente, la exploración del futuro de España suscitó el interés por la creación de literatura utópica en algunos autores, quienes buscaban expresar sus preocupaciones por la sociedad. Hemos de entender la conexión entre la literatura utópica española y la tecnología de aquella época. Las obras regeneracionistas de ciencia ficción solían tratar la tecnología como herramienta de utilidad, lo que reflejaba y fortalecía a la vez las posiciones regeneracionistas sobre la tecnología y la ciencia positivista (Díez y Moreno, 2014, 65-66; Moreno y Pérez, 2017: 216-217). Al mismo tiempo, debido al inferior nivel de desarrollo tecnológico, aparecieron, como es lógico suponer, reducidas obras de temática científica en España:

Es cierto que no desarrollaron la mayor parte de los motivos y tópicos que han hecho tan popular al género, como los robots, los alienígenas, los viajes más allá de la luz o los grandes ordenadores dotados de inteligencia y manipuladores del espacio virtual. [...] Sin embargo, esos autores crearon numerosos escenarios postapocalípticos e imaginaron sociedades futuras. Además, la curiosidad por la ciencia animó a muchos lectores a acercarse a este tipo de narrativa (Díez y Moreno, 2014: 66).

En los últimos años del siglo XIX y los albores del siguiente, gracias a las traducciones de las obras de ciencia ficción escritas por autores célebres, tales como Verne y Wells, se notó en España una pasión creciente por este género literario e incluso, junto con el vernismo, había dos “Vernes españoles”: José de Elola y Jesús de Aragón (Díez y Moreno, 2014: 67-68; Moreno y Pérez, 2017: 217-218).

En esta etapa la ciencia ficción en España afortunadamente gozó de un ingente prestigio, que apenas ha podido volver a tener (Díez y Moreno, 2014: 66).

Durante la guerra civil, a pesar de unas contadas obras publicadas, se paralizó “todo lo referente a la ciencia ficción dentro de nuestro país, tanto en lo que se refiere a la producida localmente como a la llegada desde fuera” (Saiz Cidoncha, 1988: 120).

Tras este periodo bélico, descendió en gran escala la cantidad de novelas de ciencia ficción españolas de autores de prestigio (Díez y Moreno, 2014: 71) y, de hecho, lo que fue peor aún, se observó una desaparición completa no solo de las obras de ciencia ficción sino de toda la literatura simbólica e imaginativa (Saiz Cidoncha, 1988: 127). Para el público, la narrativa de ciencia ficción no significaba más que puro escapismo, que no servía *quasi* de ningún modo como herramienta ideológica. Además, los españoles tenían entonces una impresión de que se trataba de un género literario relacionado con “[...] la

comercialidad y el capitalismo estadounidense, diseñado como una estrategia de evasión para la acomodada sociedad burguesa” (Díez y Moreno, 2014: 72).

El espacio de los años cincuenta se caracterizó principalmente por la aparición de los “bolsilibros” o “novelas de a duro”, obras novelescas de ciencia ficción a bajo precio y de escaso valor literario. Pese a la proliferación de estas obras de puro entretenimiento —y, ciertamente, la existencia de algunas obras valiosas—, Díez y Moreno (2014: 73) consideran el terreno de la ciencia ficción durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta un erial. No obstante, algunos escritores buscaron quitarse de la etiqueta de autores de bolsilibros, probando otras líneas literarias más profundas. Entre ellos hemos de mencionar a Domingo Santos (Moreno, 2010: 415). De acuerdo con Díez (2003: 16), “[l]a figura de Santos en la actualidad es la del patriarca del género, homenajeado una y otra vez, parte de cuya obra merecería un festejo mayor en forma de reedición accesible para el público actual”. Aparte de sus estupendas creaciones narrativas, también tenemos que recordar sus aportes históricos en el cargo del editor de la revista *Nueva Dimensión* (Díez, 2003: 76). Por ello, Moreno (2010: 415-416) comenta que él “[...] ha llevado a cabo una labor inigualable para el alcance de la madurez del género, sobre todo desde el punto de vista editorial”, y que la influencia de este gran impulsor de tal género duraría hasta los años ochenta.

Después de la muerte de Franco empezó en España el proceso paulatino de conversión a una sociedad cada vez más libre y abierta a la ironía y la sátira en varios terrenos, como los de la comunicación y la literatura (Moreno, 2010: 419-420). A medida que tuvieron lugar el cambio del sistema político y el social, surgió una transición hacia la literatura prospectiva (Díez y Moreno, 2014: 82; Moreno, 2010: 420). De forma semejante, Carlos Saiz Cidoncha (1988: 392) observa “la irrupción de la Política-Ficción” en aquel entonces. En este contexto social, apareció otro novelista importante: Gabriel Bermúdez Castillo (Moreno y Pérez, 2017: 221). De acuerdo con Moreno (2010: 420), él, junto con Tomás Salvador y Santos, desempeñó un rol crucial en el proceso del desarrollo de la ciencia ficción española:

A partir de él, los escritores vieron posible una literatura prospectiva autóctona que mantuviera unos parámetros característicos que le otorgaran identidad propia y la alejaran de la copia *ad infinitum* de la ciencia ficción anglosajona. Salvador, Santos y él son los verdaderos iniciadores del género en España.

A medida que pasaba el tiempo, iba creciendo “[...] a partir de los años ochenta como norma general el interés por la coherencia argumental y científica, por la belleza del discurso literario y por inquietudes más complejas” (Díez y Moreno, 2014: 82). En la última década del siglo XX —la edad de oro de los años noventa, recuerda Díez (2003: 22)—, se unió un grupo de escritores españoles de ciencia ficción —Rafael Marín, Juan Miguel Aguilera, Javier Redal, Elia Barceló, etc.— y al conjunto lo llamamos generación de los noventa. Además, este periodo se caracterizaba por la aparición continua de tanto fanzines y revistas como tertulias literarias organizadas por los aficionados a la ciencia ficción. Otro acontecimiento al que hay que hacer alusión es la fundación de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror en 1991. Por todo lo mostrado en este pasaje, puede considerarse, pues, que se dio en aquella época un pequeño *boom* de la ciencia ficción española (Díez y Moreno, 2014: 86-87; Moreno, 2010: 424).

En la actualidad, la ciencia ficción de España “[...] se encuentra en un momento interesante, no tan brillante creativamente como en los noventa pero muy esperanzador [...]” (Díez, 2003: 27). Desde entrado el siglo XXI, a medida que madura Internet, el contacto entre novelistas de ciencia ficción y sus lectores se hace cada día más frecuente y eficaz. No obstante, la calidad de las obras de ciencia ficción no ha ascendido mucho, sino que, tal como dicen Díez y Moreno (2014: 93), “[...] parece haber descendido, y en lo que va de década, por ejemplo, no puede considerarse que se haya producido la aparición de nuevos talentos que tomen el relevo o que adapten el género a los nuevos tiempos”.

Aun así, como es evidente, la ciencia ficción, para una buena parte de los lectores españoles de obras literarias, constituye un género desconocido y poco apreciado. Es un fenómeno a nivel mundial, pues la ciencia ficción “[...] se ha convertido en una especie de gueto literario relativamente cerrado para la mayoría del público” (Rodríguez Hillón, 2015: 181-182). Podemos decir que, dejando a un lado los posibles efectos negativos acarreados por la proliferación de obras de poco valor literario y estético, un fenómeno comúnmente existente en todos los géneros literarios, las voces críticas, sin dejar de basarse en la supuesta falta de profundidad filosófica y valor social, han agudizado hasta cierto punto la marginalidad. A decir verdad, sigue considerándose que las obras de ciencia ficción son simplemente mero entretenimiento y no suponen otra cosa que una evasión de la realidad (Moreno, 2010: 5, 15-16, 76). Otros dos obstáculos para la ciencia ficción española son la ignorancia del mundo académico y la baja demanda en el disminuido mercado de libros publicados de este modo narrativo. Además, el problema

lingüístico, o, mejor, la traducción, aumentaría la dificultad en el proceso de difusión internacional, lo que es un impedimento compartido por toda la ciencia ficción no anglosajona (Martín Alegre, 2017: 211).

Aquí, ante tales comentarios negativos relacionados con el entretenimiento y escapismo, nos interesa presentar asimismo unas posturas opuestas. Moreno (2010: 16, 11), por ejemplo, señala que “[...] la ciencia ficción no ha sido sólo literatura de entretenimiento, sino que ha aportado numerosas obras de gran profundidad y de grandes virtudes estéticas a la literatura”, y que “[...] lo divertido ha podido resultar tan importante como lo profundo”. Card (2013: 84) asume la misma línea:

De hecho, uno de los grandes valores de la ficción especulativa es que la creación de un extraño mundo imaginario con frecuencia es la mejor manera de ayudar a que los lectores vean el mundo real con una mirada fresca y se den cuenta de cosas que de otra manera les pasarían inadvertidas. ¡La ficción especulativa no es una huida del mundo real, y escribirla no es una forma de tener una carrera literaria sin necesidad de documentarse! En realidad, la ficción especulativa proporciona una lente a través de la que podemos ver nuestro mundo real mejor de lo que podríamos hacerlo solo con nuestros ojos.

Ahora bien, hemos de preguntarnos qué propiedades presenta la ciencia ficción española. En este sentido, no está de más señalar que forma parte de la ciencia ficción occidental y en varios aspectos comparte caracteres comunes con la ciencia ficción general. Aun así, se pueden resumir, al menos, las siguientes peculiaridades, que la hacen especial y que conviene recordar.

En primer lugar, como hemos podido ver, se caracteriza por su comienzo utópico. Las novelas que mostraban la preocupación por el porvenir captaron mucha atención, mientras que las obras de temas científicos no dispusieron entonces de condiciones favorables, dado el subdesarrollo tecnológico del país.

En segundo lugar, hemos indicado que se trata de una literatura de escaso prestigio, por efecto de la llamada escasez del valor estético, en la cual se centran la mayoría de las críticas. En los últimos años, afortunadamente, el prejuicio y el estereotipo están desapareciendo paulatinamente entre los lectores españoles, pese a que sigue hasta cierto punto encontrándose marginada.

En tercer lugar, es relevante tener en cuenta que la ciencia ficción española tiene poca presencia e influencia para los lectores internacionales y, lo que es peor aún, para

los lectores nacionales, por lo que se considera la ciencia ficción española un género fantasmal (*phantom genre*), un género literario ignorado por la nación cuya proliferación dependería muy paradójicamente de las obras traducidas del inglés (Martín Alegre, 2017: 209). Dicho de otro modo, el mercado español de ciencia ficción está lleno de novelas anglosajonas, que sí han conquistado la mayoría del interés de los lectores ibéricos.

Otro aspecto interesante es la baja credibilidad de los textos españoles de ciencia ficción ante los lectores nacionales. Aquí con la limitada credibilidad queremos referirnos al hecho de que los españoles no creen que puedan “ocurrir” en España las tramas de ciencia ficción —por ejemplo, el primer encuentro entre los extraterrestres y los seres humanos, en el que inesperadamente es Pedro Sánchez quien los recibe—. Es decir, para los lectores españoles es más lógico que aterrice un objeto volador no identificado en Estados Unidos o Reino Unido. La falta de credibilidad proviene probablemente de la baja autoimagen de los españoles, visto que su país postimperial ha dejado de encontrarse en el centro del mundo (Martín Alegre, 2017: 209-210). Se trata de una característica contraria a la ciencia ficción china (véase más adelante sobre la idiosincrasia de ciencia ficción china).

2.2.6. La ciencia ficción china

Si bien la ciencia ficción se considera un concepto moderno, no se puede negar que se hallan ciertos elementos de tal género literario en los mitos y novelas tradicionales chinos, que ejercen mucha influencia en las obras modernas. En cuanto a su inicio, Takeda Masaya y Hayashi Hisayuki (2017a: 29-41) entienden que, en el siglo XIX, antes de la llegada de la traducción de las novelas de Verne, ya había obras propias chinas de ciencia ficción, como *Flowers in the Mirror*⁹, *Sweeping Rebellions*¹⁰, *Nian Da Jiang Jun Ping Xi Zhuan*¹¹ y *Song Yin Man Lu*¹²:

[...] desde el año 1900, la novela *La vuelta al mundo en 80 días* de Jules Verne empezó a ser traducida en China. Después de eso, llegó la fiebre de Verne. Muchos (escritores) chinos imitaban esta obra y así comenzó la historia de la ciencia ficción china moderna.

⁹ *Jing Hua Yuan* 《镜花缘》, publicada por Li Ruzhen 李汝珍 en 1818.

¹⁰ *Dang Kou Zhi* 《荡寇志》, publicada por Yu Wanchun 俞万春 en 1853.

¹¹ 《年大将军平西传》, publicada por Zhang Xiaoshan 张小山 en 1888.

¹² 《淞隐漫录》, publicada por Wang Tao 王韬 en 1884.

Esta explicación se encuentra frecuentemente en los manuales, y tiene un cierto grado de verdad. No obstante, los lectores escépticos entenderán que resulta imposible que la verdadera historia de la ciencia ficción china haya empezado tras (la fiebre de) Verne.

Si me preguntasen por qué, yo respondería así: porque antes de 1900, hubo obras propiamente chinas en las que se podían encontrar concepciones extraordinarias y descripciones destacadas. Además, aunque las descripciones (muy peculiares) de ciencia ficción de estas obras nos recordasen escenas bien conocidas de las obras de Verne, la relación entre ellas —si insistiésemos en afirmar su existencia— no pasaría de ser un *wishful thinking*. Por ende, aunque apelásemos a la hipótesis sofisticada de “estas son obras influidas por la fiebre de Verne”, no podríamos dar una explicación de (la aparición de) estas obras¹³.

Ahora bien, la mayoría de los literatos chinos se inclinan por sostener que la ciencia ficción china tiene un origen extranjero (Dong Renwei, 2017: 2; Wu Yan, 2008: 248; 2013: 7), negando que las cuatro obras anteriormente citadas pertenezcan verdaderamente a la categoría de ciencia ficción. De todas formas, ciertamente la ciencia ficción china nació en un complicado contexto de incursión colonial europea.

Para alcanzar un conocimiento general de la historia de la ciencia ficción china, comenzaremos por la teoría de Wu Yan en lo referido a su proceso de evolución.

Wu Yan (2013: 8-16) ha planteado una división cuádruple: el primer periodo se refiere a los años entre finales de la dinastía Qing y el nacimiento de la República Popular China (1949); el segundo, entre 1949 y el comienzo de la Revolución Cultural (1966); el tercero, entre la finalización de la Revolución Cultural (1976) y 1984, y el último, a su vez, después de 1990. Esta idea sirve como punto de partida de la parte siguiente de nuestro trabajo, pero, en nuestra opinión, se explicará con más precisión y adecuación si fragmentamos su desarrollo en seis periodos.

A la hora de hablar del primero, nos referimos a los últimos años de la dinastía Qing —más precisamente, después del comienzo del siglo XX— y los primeros de la

¹³ La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:

(……) 1900年儒勒·凡尔纳的《八十天环游世界》开始被中国译介。此后，凡尔纳高潮到来，许多中国人模仿它，中国近代的SF史拉开了帷幕。这是教科书上经常用来解释的剧本，也包含着某种程度的事实。但是，稍稍持些怀疑态度的读者都会明白，正宗的中国SF史不可能是从凡尔纳开始的。

要说为什么的话，因为在这一年前，能被看作构思奇特、描写出众的作品，已经由中国人之手创作出来了。而且这些作品的SF描写，即使让人联想起凡尔纳作品里司空见惯的场景，两者之间的影响关系——当然，若要说有——也是一厢情愿。因此，纵然用“受到了凡尔纳浪潮的影响”这样的话来狡辩，恐怕也不能对这些作品群作出解释。

República de China¹⁴, pero antes de 1919, el año en el que sucedió el Movimiento del Cuatro de Mayo.

Antes de nada, hemos de darnos cuenta de que, en las postrimerías de la dinastía Qing, hubo un pleno florecimiento de producción novelesca. Investigadores de esa época —Liang Qichao¹⁵, por ejemplo— destacaban la íntima relación entre las instructivas obras novelescas y el avance ideológico popular. En otras palabras, pensaban que, con la ayuda de las novelas, el pueblo podría desembarazarse de una ideología atrasada y, por consiguiente, la nación progresaría. En consecuencia, aparecieron abundantes obras originales, junto con la traducción de obras de otros idiomas, entre las cuales muchas eran de ciencia ficción extranjera (Takeda y Hayashi, 2017a: 42-43).

Entre la traducción de obras de ciencia ficción, hay que destacar dos novelas. La primera es *Looking Backward: 2000-1887*, escrita por Edward Bellamy. La tradujo Timothy Richard al chino y se publicó en 1891. Se considera la primera novela de ciencia ficción introducida en China. La segunda es *La vuelta al mundo en 80 días* de Verne, que fue la primera novela de un autor asociado a la ciencia ficción introducida por traductores chinos en 1900 y la primera entrada de la serie de obras de este escritor francés (Dong Renwei, 2017: 2-4).

Para Takeda y Hayashi (2017a: 54-55), la traducción de *La vuelta al mundo en 80 días* es aún más significativa que la de *Looking Backward: 2000-1887* en el sentido de que “[...] eran las obras de Verne las que se consideraban novelas extranjeras de ciencia ficción que, por primera vez, entraron en China y envolvieron a su pueblo en un remolino de entusiasmo”¹⁶.

Importa notar que, a excepción de las obras japonesas, la traducción de novelas extranjeras dependía entonces mucho del japonés (Wu Yan, 2008: 249), que sirvió, a veces junto con el inglés, como la lengua intermedia. Más concretamente, el proceso de la *praxis* traductora fue así: texto original (francés) → inglés → japonés → chino (Takeda y Hayashi, 2017a: 59-60).

La traducción de obras de Verne, Wells y otros escritores tenía una notable influencia en la sociedad china. Respecto de este tema, Wu Yan (2008: 249) indica: “[...]”

¹⁴ La República de China existía durante 1912 y 1949.

¹⁵ Se escribe en chino 梁启超.

¹⁶ La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:

(.....) 最早被带到中国来并将中国人卷入兴奋漩涡里的外国 SF 小说, 可以说还是儒勒·凡尔纳的作品系列。

estas obras iniciaron a los precursores chinos de cultura en varias fantasías de transformación del país, enriquecieron el espíritu de los lectores e inspiraron la inicial creación literaria de ciencia ficción en China, lo que son tres hechos irrefutables”¹⁷.

En 1904 y 1905, se publicaron respectivamente dos obras, que se consideraban como el punto de partida de la creación de ciencia ficción china: *Yue Qiu Zhi Min Di Xiao Shuo*¹⁸ y *New Tales of Mr. Braggadocio*¹⁹. En los años siguientes, las obras de ciencia ficción recién nacidas en China englobaban múltiples temas y presentaban imaginaciones totalmente nuevas con referencia al futuro de este país, los cuales alentaban al pueblo a proseguir la lucha por una China mejor, aunque, debido a la falta de formación científica relevante de los escritores, eran perspectivas políticas y visiones de futuro desprovistas de lógica y razonamiento (Wu Yan, 2013: 8-9).

Además, la creación literaria de ciencia ficción de estas dos décadas se caracterizaba por la mezcla de elementos milagrosos chinos, por lo cual se cuestiona mucho su identidad de ciencia ficción auténtica (Wu Yan, 2013: 9) y la llama David Der-Wei Wang *Science Fantasy* (Wang Yao, 2019: 6). Al fin y al cabo, no se considera muy buena la calidad de las obras de ciencia ficción de esta época, que incluían cuentos, novelas cortas y novelas (Wu Yan, 2013: 9). Con todo, según Han Song, en esta época tuvo lugar la primera fiebre de ciencia ficción en China (Li Muming, 2018).

Aparte de las obras de este género literario, es necesario aludir a los pensamientos principales acerca de la ciencia ficción para construir un panorama completo de su desarrollo en este lapso de tiempo.

“In late Qing China (1644-1911), the problem of social Darwinism was apprehended not as a theoretical conundrum but as a very real threat to the continued existence of the nation-state”²⁰ (Isaacson, 2013: 33). Bajo la influencia del Darwinismo social, Lu Xun y Liang Qichao, dos pensadores influyentes de esa época, participaron en la creación y/o traducción de obras de ciencia ficción. Poseían un conocimiento básico de la civilización occidental y mantenían una visión crítica orientada a la propia cultura china. Por consiguiente, tuvieron en consideración que la redención del pueblo requería no solo

¹⁷ La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:

(……) 这些作品引发了中国文化先行者的种种改造国家的幻想、丰富了当时读者的心灵、启发了中国早期的科幻写作，却是三个不争的事实。

¹⁸ 《月球殖民地小说》，publicada por Huang Jiang Diao Sou 荒江钓叟.

¹⁹ *Xin Fa Luo Xian Sheng Tan* 《新法罗先生谭》，publicada por Xu Nianci 徐念慈.

²⁰ El periodo entre 1644 y 1911 trata de la duración entera de la dinastía Qing. Cuando decimos “finales de la dinastía Qing”, nos estamos refiriendo a los años entre 1840 y 1911 (Takeda y Hayashi, 2017a: 42).

la importación de la ciencia occidental, sino también una completa innovación cultural e ideológica. Se percibían el intento de despertar en el pueblo la conciencia científica y la realización imaginativa de sus propuestas políticas en las obras creadas o traducidas por Liang Qichao, novelas de ciencia y filosofía capaces de transmitir profundas teorías científicas y reflexiones filosóficas (Wu Yan, 2013: 23-25).

Lu Xun, a su vez, expresaba sus principales ideas sobre la ciencia ficción en «*Yue Jie Lyu Xing*» *Bian Yan*²¹, el único texto de finales de la dinastía Qing que demostraba conocimientos sistemáticos referentes a tal género literario (Wu Yan, 2008: 44-45).

Según Lu Xun, la “ficción científica”, igual que otros tipos de novela, no puede existir sin reflejar la sociedad real, y al mismo tiempo esta es una fuente inagotable de ideas (para la creación de ficción científica); la discrepancia entre las ficciones científicas y las otras reside en que su composición viene de las imaginaciones razonables basadas en los conocimientos científicos. [...] pero, en su consideración, “novela”, “ciencia” y “fantasía” formaban de manera estrecha un conjunto, por lo cual las obras a que se refería Lu Xun cuando hablaba de “ficción científica” pueden ser consideradas, desde la perspectiva actual, de ciencia ficción (Wu Yan, 2008: 44-45)²².

Desde el punto de vista de desarrollo social, en este artículo de gran calibre y por tanto con una fuerte influencia en todo el territorio de ciencia ficción en China, el gran escritor también percibía que en las novelas de Verne se demostraba la aspiración de evolución de todos los seres humanos. Junto a esta interpretación, Lu Xun subrayaba la relación entre la ciencia ficción y el progreso nacional, abogando por que la nación china hiciese esfuerzos persistentes para superarse y sobrevivir, y que para el cumplimiento de esta meta las novelas desempeñasen un papel elemental, por sus capacidades de desarraigar creencias supersticiosas, divulgar la ciencia, promover eficazmente la transformación de pensamiento e impulsar el desarrollo de la civilización. En otras palabras, para Lu Xun, la ciencia ficción va mucho más allá de la literatura misma, puesto

²¹ 《〈月界旅行〉辨言》. Está recopilado en *Xian Dai Zhong Guo Ke Huan Wen Xue Zhu Chao* 现代中国科幻文学主潮 (*Las corrientes principales de la ciencia ficción china actual*), editado por Wang Quangen 王泉根 en 2011.

²² La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:

在鲁迅看来，“科学小说”和其他小说一样，离不开对现实社会的观照，同时现实社会也是取之不竭的素材之源；它区别于其他文类的特性则在于它是以基于已知科学知识的合理假想为基础构建故事。（……）而“小说”、“科学”和“幻想”三要素在鲁迅论断中的有机结合，使得其笔下的“科学小说”所指涉的作品可以当代眼光称之为科幻小说。

que le ha concedido un valor instructivo (Wang Quangen, 2011: 3-5; Wu Yan, 2008: 45-46). En materia de la naturaleza educativa de la ciencia ficción china, entendía:

More often than not, ordinary people feel bored at the tedious statements of science. Readers will doze over such works before they can finish reading. It is simply inevitable because these readers are pressed to read. Only by resorting to fictional presentation and dressing scientific ideas up in literary clothing can works of science avoid their tediousness while retaining rational analyses and profound theories... As far as Chinese fiction is concerned... science fiction is as rare as unicorn horns, demonstrating in a way the intellectual poverty of our time. In order to fill the gap in translation circles and encourage the Chinese people to make concerted efforts, it is imperative to start with science fiction (*apud* Isaacson, 2013: 39).

A Liang Qichao y Lu Xun, junto a otros pensadores que compartían ideas semejantes, Wu Yan (2013: 23-26) los llama vanguardistas de la cultura y a su postura, vanguardismo de la cultura²³.

Podríamos situar en el año 1919 el comienzo del segundo periodo, que llegaría hasta 1949. Hemos de dar cumplida mención a un aspecto relevante de la literatura de ciencia ficción de estas tres décadas: se notaba una mejora de la calidad de las obras publicadas, dado que desapareció en poco tiempo la influencia de los elementos espirituales, diabólicos, fantasmales y portentosos existentes en las novelas clásicas chinas, y mientras tanto los pensamientos científicos y filosóficos se volvieron cada vez más penetrantes. Dos obras representativas fueron *Cat Country*²⁴ y *China's Dream of Peace: Science Masterpiece Selection*²⁵ (Wu Yan, 2013: 9).

Por lo que atañe a la traducción de obras de otros lenguajes, en la era de la República de China desde 1912, la fiebre de Verne fue sustituida por la gran atención que prestaba el pueblo chino a las novelas de Wells, consideradas obras ricas en imaginaciones vivas y deducciones precisas que podían predecir el porvenir (Wang Yao, 2019: 9).

²³ La traducción es nuestra y el término original chino es 文化先锋派.

²⁴ *Mao Cheng Ji* 《猫城记》, publicada por Lao She 老舍 en 1932 (Dong Renwei, 2017: 7; Wang Yao, 2019: 9-10).

²⁵ *He Ping De Meng* 《和平的梦》, publicada por Gu Junzheng 顾均正 en 1939 (Dong Renwei, 2017: 7).

El siguiente periodo, y también la segunda fiebre por la ciencia ficción para Han Song (Li Muming, 2018), empezó en el año 1949 y fue interrumpido en 1966 por la Revolución Cultural. La fundación de la República Popular China acabó con el mal ambiente cultural generado por las guerras. Merced a la estabilidad social, la creación literaria y la educación fueron restaurándose, mientras, con la finalidad de desarrollar la agricultura e industria, tanto el Gobierno como el pueblo percibieron la importancia del desarrollo de la tecnología y la divulgación de la ciencia. Por este motivo, se fortaleció mucho la ciencia ficción como una herramienta de educación general, o, más bien, de educación infantil. Otra función social y cultural de la ciencia ficción china de este periodo fue la de servir de inspiración para los chinos, pues solía esbozar el futuro (Wang Yao, 2019: 12; Wu Yan, 2013: 10). En esta época, numerosos autores chinos, tales como Zheng Wenguang²⁶, Chi Shuchang²⁷ y Tong Enzheng²⁸, escribieron y publicaron obras. No obstante, como las obras divulgativas de la ciencia iban dirigidas mayormente a los niños, la ciencia ficción se etiquetó entonces como literatura infantil (Wang Yao, 2019: 12-13). Fue una pena, después de todo, que, entre todas las obras publicadas, no hubiese muchas novelas o novelas cortas de este género literario. De ahí que, durante los primeros diecisiete años después del establecimiento de la República Popular China, en cierta medida, existiese un vacío de novelas de ciencia ficción china (Wu Yan, 2013: 10-12).

El trabajo de la traducción de la ciencia ficción extranjera continuó. Por una parte, se publicaron varias obras de Verne. Por otra parte, no se puede olvidar que, en esta época, debido a la estrecha relación bilateral entre China y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, se importaron a China un gran número de obras soviéticas de ciencia ficción. Además, no es de extrañar tampoco que muchas teorías sobre este género literario fuesen entonces traducidas del ruso al chino (Wang Yao, 2019: 12; Wu Yan, 2013: 26-28). En este periodo, como resume Wu Yan (2013: 27-28), las investigaciones chinas de ciencia ficción tenían las propiedades siguientes.

En primer lugar, el mundo académico chino aceptó de forma completa la doctrina literaria soviética de ciencia ficción y resultaba más que notorio el abandono de la independencia académica en este terreno. Con esto quiere decirse que, salvo la idea sobre la función divulgativa de la ciencia ficción propuesta por Lu Xun, quedaban olvidadas casi todas las aportaciones teóricas del primer periodo.

²⁶ Se escribe en chino 郑文光.

²⁷ Se escribe en chino 迟叔昌.

²⁸ Se escribe en chino 童恩正.

Segundo, se nota una simplificación de la creación de las obras de ciencia ficción. Por un lado, era necesaria la aparición de la vida socialista o comunista; dicho con otros términos, la ciencia ficción debería abarcar como contenidos principales las descripciones de la lucha entre los seres humanos y la naturaleza, con el fin de servir a proyectos centralizados en el desarrollo económico y social de China. Las obras, al final, con la plasmación de una vida social simplificada, estaban orientadas a lectores infantiles. Por el otro, la simplificación también radicaba en la limitación de temas, ya que se eliminaron las obras de críticas apuntadas a la realidad o incluso al capitalismo.

La última característica sería, a nuestro parecer, la más importante. Las teorías literarias chinas destacaban entonces que la ciencia ficción debía funcionar como un precursor del futuro progreso científico y tecnológico, a pesar de que es cierto que los escritores de ciencia ficción en realidad no pueden ni quieren anunciar *a priori* lo que va a suceder.

Debido a esta idea dominante, Wu Yan (2013: 26) considera que la corriente principal de tal periodo acerca de la creación y el análisis de la ciencia ficción está marcada fundamentalmente por el profetismo científico y tecnológico²⁹.

En el año 1966 empezó la Revolución Cultural. En estos diez años, se suspendió a gran escala la creación de ciencia ficción, excepción hecha de *Shi You Dan Bai*³⁰, un cuento publicado en una revista en mayo de 1976, pocos meses antes de la conclusión de este movimiento sociopolítico. La publicación de esta obra en cierta medida implicó la llegada de un nuevo capítulo de la historia de la ciencia ficción de este país (Wu Yan, 2013: 13).

A continuación, pasemos a esbozar los primeros ocho años después de la Revolución Cultural, a los cuales consideramos el periodo cinco y, de acuerdo con Han Song, la tercera fiebre de la ciencia ficción en China (Li Muming, 2018). En ese ambiente político, la ciencia volvió a jugar un rol relevante en la sociedad, puesto que estaba vinculada a la modernización china y al rechazo de las problemáticas políticas de la década anterior (Wang Yao, 2019: 15-16). Durante estos años, surgieron a gran escala tanto novelas como revistas de este género literario. Autores como Zheng Wenguang, Tong Enzheng, Ye Yonglie, Wei Yahua³¹ y Jin Tao³² publicaron copiosas novelas

²⁹ La traducción es nuestra y el término original chino es 科技先导派.

³⁰ 《石油蛋白》, publicada por Ye Yonglie 叶永烈.

³¹ Se escribe en chino 魏雅华.

³² Se escribe en chino 金涛.

populares de buena calidad. Esta prosperidad de la ciencia ficción china se considera un resurgir después de la represión extrema sufrida por la cultura durante la Revolución Cultural. En este contexto, también empezaron a aparecer las novelas dedicadas a reflexionar sobre aquellos diez años y a criticar los problemas políticos. Ahora bien, estas obras cruzaron la línea de lo decible en esa época; por consiguiente, se empezó a generar mucha controversia sobre la ciencia ficción china (Wu Yan, 2013: 13-14).

El hecho de que China estuviese abierta, aunque de modo limitado, al mundo occidental en ese momento hizo posible la introducción tanto de abundantes novelas de ciencia ficción como de investigaciones académicas o noticias en torno a este género literario. Después del establecimiento de contacto entre los escritores de ciencia ficción chinos y los del resto del mundo, los primeros comenzaron a darse cuenta de que China estaba rezagada en el desarrollo de la ciencia ficción. Ante esta presión, trataron de romper las cadenas por las que la creación de ciencia ficción se ceñía al objetivo divulgativo (Wang Yao, 2019: 16-17).

En realidad, en estos ocho años, coexistieron dos formas opuestas de definir la ciencia ficción. Un grupo de investigadores respetados sostenían que la ciencia ficción servía simplemente para divulgar la ciencia (a los niños). Criticaban los errores científicos de las obras de este género literario y las acusaban de interferencia en asuntos sociales. Ante esta postura, casi todos los escritores de ciencia ficción informados de la distancia entre la ciencia ficción china y la mundial, en cambio, ponían en duda las teorías literarias de la Unión Soviética. Tong Enzheng, por ejemplo, defendía que la ciencia ficción pertenece a la literatura y no equivale a un mero discurso de divulgación científica. Estos autores, al mismo tiempo, como hemos visto antes, también crearon obras de ciencia ficción para reflexionar sobre la vida real. A estas dos corrientes Wu Yan las llama, respectivamente, educacionismo divulgativo y reflexionismo social³³(Wang Yao, 2019: 15-19; Wu Yan, 2013: 13-14, 28-31).

Desde 1982, se publicaron en periódicos varios artículos referentes a esta cuestión: si existen errores científicos, pseudociencia o espíritu anticientífico en la ciencia ficción, y si la ciencia ficción tiene naturaleza antisocialista o se postula contra el Partido Comunista de China. Así fue el llamado “‘Xing Ke Xing Wen’ Zhi Zheng”³⁴, ‘Debate de la naturaleza de la ciencia ficción: ¿es científica o literaria?’. Dos años después, más

³³ La traducción es nuestra y los términos originales chinos son, respectivamente, 科普教育派 y 反思社会派.

³⁴ El término original chino es “姓科姓文”之争.

concretamente, en 1984, se prohibió en China la publicación de obras de ciencia ficción, consideradas en ese entonces como “contaminación mental” (Dong Renwei, 2017: 9; Wu Yan, 2013: 14).

El comienzo del sexto y último periodo, la cuarta fiebre para Han Song (Li Muming, 2018), lo situamos en los años noventa del pasado siglo. En 1991, la revista china *Literatura y arte de ciencia*³⁵ comenzó a utilizar el nuevo nombre *Science Fiction World*³⁶, que luego se tradujo en una plataforma básica de la publicación de obras iniciales de los autores a quienes ya conocemos ahora. En la última década del siglo XX y las dos primeras del siglo XXI, hemos tenido un buen número de autores nuevos de ciencia ficción, algunos bastante prestigiosos —Liu Cixin, Han Song, Wang Jinkang, etc.—. Junto con la nueva generación de escritores chinos, se han ampliado asimismo los estilos y las temáticas de esta forma literaria. En 2006, se publicó en la revista china *Science Fiction World* el primer volumen de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*, que paulatinamente provocó a nivel mundial la fiebre por Liu Cixin (Wang Yao, 2019: 19-24; Wu Yan, 2013: 14-16). Hoy en día, en la época “postlos-tres-cuerpos”, la ciencia ficción china, con mucho vigor, sigue llamando nuestra atención, pues cada día hay más escritores, tal vez inspirados por el éxito que ha logrado Liu Cixin, que se dedican a la creación de ciencia ficción. En opinión de Wang Yao (2019: 229-234), por un lado, es importante tener en consideración que Internet juega un rol fundamental en la difusión de la ciencia ficción en China, mientras los escritores comienzan a presentarse en la vida pública y los medios de comunicación para acortar la distancia con los lectores; por el otro, la ciencia ficción china, además de publicarse en forma de libro, ha conseguido entrar en el terreno cinematográfico, en la televisión y en los videojuegos. Así que se vuelve cada vez más vaga la frontera entre la cultura minoritaria —aquí la ciencia ficción— y la mayoritaria; dicho de otro modo, según Zhang Yiwu (2016/2017: 3), ha empezado el proceso de popularización de la ciencia ficción china. No obstante, la escasez de revistas dedicadas al género, la falta de escritores que publiquen constantemente obras excelentes y la pérdida de interés entre los lectores por cuentos de ciencia ficción nos han alertado sobre los obstáculos presentes en el camino del desarrollo de la ciencia ficción china. En pocas palabras, es una época llena de tanto riesgos como oportunidades (Wang Yao, 2019: 233-234).

³⁵ La traducción es nuestra y el nombre original chino es 科学文艺.

³⁶ El nombre original chino es 科幻世界.

El lapso de tiempo de los años noventa también marcó un hito importante para las ideas sobre la ciencia ficción. Se escuchaban principalmente, antes de este tiempo, las voces de críticos de obras de divulgación científica y de literatura infantil y autores de ciencia ficción. Después de este periodo, las opiniones sobre la ciencia ficción han sido y siguen siendo bastante diversas, ya que muchos críticos literarios, trabajadores del terreno tecnológico e incluso lectores pueden expresar sus pensamientos y ser escuchados (Wu Yan, 2013: 30).

En lo que sigue trataremos de presentar las características más destacadas de la ciencia ficción china, que se pueden plantear desde tres puntos de vista.

El primero es histórico. Ya hemos visto que la ciencia ficción china nació en una época de invasión colonial europea y se trataba de un concepto exótico para los chinos. Al hablar de la ciencia ficción china, está fuera de toda duda que, durante el proceso de evolución, mantenía un vínculo estrecho con el ambiente político —probablemente más estrecho que el existente entre la ciencia ficción española y la política—, puesto que su desarrollo y estancamiento estuvo relacionado con guerras, cambios de ideologías, políticas estatales, etc. Dicho con otras palabras, su creación y difusión en China siempre han estado sujetas a los imperativos políticos (Gaffric, 2019: 22). Además, en el siglo pasado, los roles desempeñados por este género literario —herramienta para salvar la nación, discurso de divulgación científica, reflexión sobre el pasado, etc.— servían a los propósitos sociales de su periodo correspondiente; cuando no podía cumplir estas funciones, se despreciaba.

La ciencia ficción china, en resumidas cuentas, no solo es una parte imprescindible de la literatura china, sino que también ha vivido y sigue viviendo los cambios sociales de este país, y se encuentra indisolublemente relacionada con el “sueño chino”, o, más bien, la búsqueda del renacimiento de la nación china. En cuanto a dicho aspecto, Wang Yao (2019: 48-49) comenta lo siguiente:

Desde una visión general de la historia de la literatura china del siglo XX, nos daremos cuenta de que tanto el crecimiento como la recesión de la ciencia ficción correspondían siempre a la continuidad y ruptura de la historia, y de que la “ciencia ficción china” parecía mantener siempre una honda relación interna con la “revolución china”. Ha sido así porque, probablemente, en esos años, la descripción hecha por la ciencia ficción china sobre el “sueño chino” se basaba con mucha frecuencia en el modelo “Occidente/Mundo/Modernidad”, que se encontraba siempre fuera del alcance de China,

mientras apelaban los chinos a los mitos sobre la modernidad como “Ciencia”, “Ilustración” y “Desarrollo” para construir un puente virtual entre la “realidad” y el “sueño”. Por otra parte, debido a las restricciones pasadas y actuales, estos pensamientos están muy marcados por el devenir histórico y social de China y por sus características culturales, así que ha surgido entre el “sueño por una China mejor” y la “realidad” una grieta y un vacío difíciles de cruzar y recuperar³⁷.

El segundo punto de vista tiene que ver con la relación entre la ciencia y la ciencia ficción china. Gracias a la posible científicidad, la ciencia ficción china adquirió ciertas funciones sociales de importancia y ocupó por tanto una crucial posición social. Por la supuesta falta de la misma científicidad, empero, los comentarios en torno a la ciencia ficción se volvieron sumamente negativos. Es decir, se cuestionaban más su seriedad científica y función social que su valor literario. Además, el centralismo científico sigue siendo hasta ahora una temática bajo disputa entre quienes se preocupan por la ciencia ficción china.

El último punto de vista afecta al contenido de las obras. Por un lado, en las obras de ciencia ficción, aparecían elementos literarios únicamente pertenecientes a la literatura clásica china. Por el otro, en las novelas actuales del género narrativo denominado ciencia ficción, Wu Yan sostiene que se alude muchas veces a temas sublimes y que se puede considerar el surgimiento nacional un motivo constante en las obras chinas. En repetidas ocasiones, sobre la base de la sabiduría y los recursos culturales chinos, se habla tanto de la capacidad de China de afrontar los cambios futuros y los ataques de otros países cuanto del papel que juega en la salvación del mundo después de cierta catástrofe cósmica. Además, algunos autores han ido aún más lejos, pues escriben desde el punto de vista del conjunto de todos los seres humanos en un contexto universal sin aludir específicamente a China (Li Muming, 2018).

³⁷ La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:

纵观 20 世纪中国文学史，我们会发现，科幻文学的繁荣与衰落，总是与历史自身的断裂与绵延遥相呼应，而“中国科幻”与“中国革命”之间，似乎总是存在着某种深刻的内在联系。这或许是因为在过去一百多年中，中国科幻对于“中国梦”的描绘，一方面总是以那个永远距离我们一步之遥的“西方/世界/现代”为蓝本，并以“科学”“启蒙”与“发展”的现代性神话，在“现实”与“梦”之间搭建起一架想象的天梯。另一方面，这些童话又因为种种历史和现实条件的制约而具有浓厚的“中国特色”，从而在“梦”与“现实”之间呈现出无法轻易跨越的裂隙和空白。

Podemos terminar este apartado con una pregunta frecuente sobre la ciencia ficción china: “¿Qué hace la ciencia ficción china china?”³⁸. Wang Yao (2019: 67) nos ha proporcionado una respuesta:

[...] Cuando vamos más allá de los conocimientos esencialistas de “China” y “ciencia ficción”, y al mismo tiempo volvemos a analizar estos dos conceptos desde un punto de vista de la evolución histórica y cultural, nos daremos cuenta de que lo que refleja la llamada “ciencia ficción” sería el impacto, producido por el desarrollo del industrialismo, el urbanismo y el globalismo, inaugurados por el capitalismo moderno, en los sentimientos y valores humanos, en maneras de vivir, en la cultura y la tradición; mientras tanto, la “especificidad china” tiene que ver con el resultado de, por un lado, la comunicación e interacción entre China y otras culturas extranjeras y, por otro, la autoreconstrucción nacional durante este proceso de desarrollo. Debido a tal proceso, la “ciencia ficción china” se caracteriza por la complejidad, el pluralismo y los cambios constantes, y tal vez en eso radicaría su valor propio, el que la diferenciaría de la “ciencia ficción occidental”³⁹.

Lo expuesto hasta ahora ha tenido como objetivo delimitar el marco literario de nuestro objeto de estudio. A continuación, pasemos a conocer unas críticas feministas que ha recibido la ciencia ficción.

2.2.7. Críticas feministas sobre la ciencia ficción

Habitualmente, la ciencia ficción es poco conocida entre el público femenino, en gran medida por el prejuicio de que se trata de un género literario destinado mayor o únicamente a los lectores masculinos y tecnófilos. Con todo, los estudios feministas no pasan de las obras literarias de este género (Freedman, 2000: 278; Martín Alegre, 2010: 108; Morillas, 2018).

³⁸ La pregunta original inglesa es “What Makes Chinese Science Fiction Chinese?”.

³⁹ La traducción nuestra y el texto original es el siguiente:

(……) 当我们从关于“中国”与“科幻”的本质主义理解中跳脱出来，并从一种历史和文化变革的角度去重新审视的时候，我们将会意识到：所谓“科幻”，反映的是现代资本主义所开启的工业化、城市化与全球化进程，对于人类情感、价值、生活方式及文化传统的冲击；而所谓“中国性”，则是中国在这一进程中与其他外来文化对话、互动，以及自我重建的产物。正是这一过程，造成了“中国科幻”的复杂、多元与变动不居，而这也或许正是其不同于“西方科幻”的价值所在。

En primer lugar, hay que prestar atención a las muy contadas mujeres en todo el mundo que escriben ciencia ficción no machista. En China, lo que es peor aún, las pocas autoras de este género literario, a causa de la preocupación por la acogida social y por los posibles efectos negativos que puede surtir la etiqueta “ciencia ficción escrita por una mujer” en la evaluación de sus obras, a menudo esquivan el tema feminista. A estas alturas, si bien algunos escritores masculinos —Han Song y Chen Qiufan⁴⁰, en particular— han procurado crear obras a partir de la perspectiva feminista, no son autores auténticamente feministas. En muchas ocasiones no pueden apartarse de un tono sensualmente voyerista en el momento en que describen a las figuras femeninas. Por su parte, la escritura de Liu Cixin, según el criterio feminista, abunda en ejemplos negativos de representación femenina (Zhang Fan, 2019). En pocas palabras, en este país oriental hay pocas obras de ciencia ficción, escritas por hombres o mujeres, que cuentan su historia desde el punto de vista feminista

Otro aspecto que hemos de tener en consideración es la imagen de las mujeres en la ciencia ficción. Se han resumido siete temas relativos a los roles de mujeres. Aunque, a tenor de las palabras de Joanna Russ (1972/1973: 82-83, cursiva en el original), son típicos en un subgénero de la ciencia ficción, la *space opera*, será interesante saberlos para estudiar la obra de ciencia ficción *hard* de Liu Cixin:

A feudal economic and social structure —usually paired with advanced technology and inadequate to the complexities of a Seventh Century European mud hut.

Women are important as prizes or motives —i.e. we must rescue the heroine or win the hand of the beautiful Princess. Many fairy-tale motifs turn up here.

Active or ambitious women are evil —this literature is chockfull of cruel dowager empresses, sadistic matriarchs, evil ladies maddened by jealousy, domineering villainesses and so on.

Women are supernaturally beautiful —all of them.

Women are weak and/or kept offstage —this genre is full of scientists’ beautiful daughters who know just enough to be brought along by Daddy as his research assistant, but not enough to be of any help to anyone.

Women’s powers are passive and involuntary — [...] If female characters are given abilities, these are often innate abilities which cannot be developed or controlled [...].

⁴⁰ Se escribe en chino 陈楸帆.

The real focus of interest is not on women at all —but on the cosmic rivalries between strong, rugged, virile, he-man.

Más tarde, en la parte analítica, desarrollaremos ciertas imágenes estereotipadas mencionadas en este resumen y presentaremos sucintamente otras teorías que nos parecen relevantes para nuestro estudio. A continuación, nos adentraremos en las perspectivas teóricas traductológicas.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS DE LA TRADUCCIÓN: HACIA LA TRADUCCIÓN FEMINISTA

3.1. Principales teorías traductológicas contemporáneas

Debido a la persistente necesidad de comunicarse entre los seres humanos, la actividad práctica traductora tiene una larga historia, pero los estudios sistemáticos de esta disciplina son relativamente recientes, pues se consolidaron en el siglo XX; más precisamente, fue en las últimas décadas del pasado siglo cuando comenzaron a surgir las teorías al respecto más relevantes y minuciosas (Moya, 2017: 10-11). El terreno de las teorías contemporáneas, tal como señala Roman Jakobson (1959: 233), puede dividirse del siguiente modo: la traducción intralingüística (*rewording*), la traducción interlingüística (*translation proper*) y la traducción intersemiótica (*transmutation*). La traducción intralingüística se refiere a la interpretación de los signos verbales a través de otros del mismo idioma; por lo segundo se entiende la interpretación de los signos verbales de una lengua mediante los de otra; el tercer tipo, a su vez, trata de la interpretación de los signos verbales por medio de otros signos no verbales (Nida, 2012: 18; Santaemilia Ruiz, 2010: 215).

Dadas estas tres categorías de la teoría jakobsoniana y para hacer un trabajo bien enfocado, hemos de reducirlo en la mayor parte al análisis de la traducción interlingüística, a saber, la traducción entre diversas lenguas —desde la lengua original (LO)⁴¹ hasta la lengua terminal (LT) o la lengua meta (LM)⁴²—, la traducción propiamente dicha. A continuación, haremos un recorrido por los enfoques traductológicos contemporáneos considerados más relevantes por el gremio y terminaremos con un apartado específicamente dedicado a la traducción feminista, objeto fundamental de nuestro estudio.

⁴¹ En inglés podemos llamarla *source language* (SL).

⁴² En inglés podemos llamarla *target language* (TL).

3.1.1. La traducción y la teoría lingüística

Martin Heidegger sostiene que la humanidad entera es una conversación, y los seres humanos se encuentran en el lenguaje. El lenguaje y su significado desempeñan un rol esencial para nuestra vida, nuestro pensamiento y nuestras acciones, y son asimismo dos conceptos básicos para los traductores. Dicho de otra forma, el lenguaje es el medio al que los seres humanos recurren para comunicarse, y también es el instrumento de trabajo de quienes ejercen la traducción (Vidal Claramonte, 1998: 8, 10).

De modo que el primer enfoque que vamos a tratar se desarrolla sobre la base de la teoría lingüística. Jakobson (1959: 233) saca a colación el concepto de equivalencia, diciendo que la traducción implica dos mensajes equivalentes en dos sistemas de código y que lo que hace un traductor es, por encima de todo, recodificar y luego transmitir un mensaje proveniente del idioma de salida, pero es difícil, por no decir imposible, encontrar una equivalencia absoluta en la traducción. En resumidas cuentas, a pesar de las diferencias entre distintas lenguas, “[a]ll cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language” (Jakobson, 1959: 234), con lo cual justifica la traducibilidad general, pese a que también reconoce que las obras poéticas son intraducibles (Jakobson, 1959: 238).

El método comparatista de Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet (1995), para el que son centrales las distinciones saussurianas entre lengua y habla y significante y significado, otorga más atención a la lengua que al habla (Moya, 2017: 20-21), y dice que el trabajo de los traductores se relaciona con la interacción de la parte conceptual y la parte lingüística de un signo: desde el significante al significado en el proceso de comprensión del mensaje original, y luego desde el significado al significante de la lengua terminal en el proceso de traducción (Vinay y Darbelnet, 1995: 12-13).

En cuanto al punto de arranque de la traducción, Vinay y Darbelnet (1995: 21) afirman que los traductores empiezan desde el sentido. La implicación mayor de ello es que el sentido del texto original (TO)⁴³ es fijo e inmutable, una asunción que nos parece hoy día controvertida (Moya, 2017: 22). Otras dos perspectivas discutibles de su teoría son la captura de la intención o motivación profunda del autor del texto de partida y la búsqueda del equivalente ideal y único:

⁴³ En inglés podemos llamarlo *source text* (ST).

There are, however, numerous cases when the passage from language A to language B is so restricted that there is only one possible solution. [...] And in these particular cases, we should try to draw out the profound motivation which prompted the author of text A to transpose it in the language of text B. [...] For, from these situations, a new group of signs must be created, which will by definition be the ideal equivalent, the unique equivalent, of the former (Vinay y Darbelnet, 1995: 5).

Ahora bien, tal conocimiento de la intención o motivación del autor no siempre se logra, pues esa puede e incluso suele escaparse (Moya, 2017: 22-23).

Por otra parte, la existencia del supuesto equivalente perfecto es dudosa, porque hasta estos mismos investigadores reconocen que en general no creen en una única solución para una traducción. El objeto al que apuntan es esbozar las pautas generales para la traducción entre los sistemas estilísticos de francés e inglés y en algunos casos hallar unas soluciones precisas (Vinay y Darbelnet, 1995: 11). Después de todo, lo que existe para el texto fuente es un conjunto de alternativas de traducción, no una única solución, y los traductores deberían sopesar las ventajas e inconvenientes de algunas posibilidades (Vinay y Darbelnet, 1995: 7).

Finalmente enfatizan el respeto al genio de cada idioma. Cuando hablan de la modulación, que radica en, después de un cambio del punto de vista, una variación de forma de un mensaje (hablaremos de la modulación en el epígrafe 3.3.), sostienen que puede justificarse el uso de esta técnica cuando la traducción gramaticalmente correcta no se considera adecuada o idiomática en la lengua de llegada y choca con su genio (Vinay y Darbelnet, 1995: 36). No obstante, puede que esta técnica recomendada por los dos comparatistas canadienses no sea tan práctica en la traducción literaria, ya que la lengua literaria puede salirse del marco gramatical. Además, un indebido hincapié en el respeto al genio de la lengua meta iría en detrimento del enriquecimiento y la renovación de esta (Moya, 2017: 24-26).

En vista de lo que hemos expuesto anteriormente, puede considerarse que el método traductor de Vinay y Darbelnet tiene como fundamentos teóricos el estructuralismo, la inmovilidad del sentido, el conocimiento de la intención o motivación del autor, la existencia del equivalente único e ideal y, por último, el genio de cada lengua (Moya, 2017: 20).

Vinay y Darbelnet (1995: 30-41) han propuesto asimismo los métodos de traducción directa —préstamo, calco y traducción literal— y de traducción oblicua —

transposición, modulación, equivalencia y adaptación— (trataremos los métodos, o, como se llamarán en nuestro trabajo, técnicas, con mayor detenimiento más adelante), aplicados a tres planos de expresión: léxico, estructura sintáctica y mensaje.

Otro traductor y teórico de gran relevancia es Eugene Nida. Toma parte en la traducción de la Biblia y, partiendo de esta experiencia, propone su propia teoría acerca de la traducción (Gentzler, 2004: 44).

Ante todo, no podemos pasar de largo la influencia de la teoría de Noam Chomsky en Nida. La teoría de Chomsky sobre sintaxis y gramática generativa no es ni quiere ser una teoría traductológica. *De facto*, la teoría chomskiana comprende tres niveles de conceptualización: (1) un componente básico compuesto de “reglas para estructurar frases” que generan (2) una estructura profunda, la que, a través de reglas transformacionales, puede convertirse en (3) una estructura superficial. Ahora bien, Nida simplifica el modelo triple de Chomsky y aplica solo los últimos dos niveles a la constitución de su propia teoría de traducción (Gentzler, 2004: 46-47; Moya, 2017: 48).

Asimismo, considera que es significativa para los traductores la visión del lenguaje como instrumento generativo en la medida en que los equipa con no solo una técnica para hacer análisis del proceso de descodificación del texto de partida, sino también un procedimiento para el descubrimiento de cómo se generan las correspondientes expresiones apropiadas en la lengua de destino (Nida, 2012: 57).

Es destacable asimismo su manera de distinguir las traducciones por los tipos de equivalencia o sus orientaciones. La equivalencia formal dirige su atención al “mensaje en sí, en su forma y su contenido” (Nida, 2012: 162). En estas traducciones orientadas al texto origen, los traductores aspiran a reproducir literal y significativamente en la lengua de llegada la forma y el contenido de este, en otras palabras, elementos formales como las unidades gramaticales, la coherencia en el uso de las palabras y los significados según el contexto original. Sin embargo, tales traducciones pueden ser, al menos en parte, poco inteligibles para sus receptores, con lo cual las notas al margen múltiples muchas veces resultan necesarias (Nida, 2012: 162-163, 170-171).

A juzgar por Edwin Gentzler (2004: 52), Nida no se interesa tanto por el signo como por la respuesta del receptor a este. En contraposición a la equivalencia formal, la equivalencia dinámica se centra más en la relación entre el receptor de destino y el mensaje expresado en la lengua meta, que básicamente debe ser la misma que la que ha habido entre los receptores y el mensaje originales. Una traducción de equivalencia dinámica trata de lograr la naturalidad total de expresión de la lengua terminal —el

requisito clave, de acuerdo con Jeremy Munday (2012: 67)— y relacionar a su receptor con maneras de comportamiento pertinentes según su propio contexto cultural, de ahí que tal receptor pueda captar fácilmente lo que quiere decir el mensaje y tener una reacción análoga a aquella provocada por parte del texto original en sus receptores, sin necesitar comprender los elementos culturales pertenecientes al contexto de la LO (Nida, 2012: 163).

Si consideramos la traducción de equivalencia dinámica como “el equivalente natural más cercano al mensaje en la lengua de partida” (Nida, 2012: 172), es fundamental entender bien el adjetivo *natural*.

En primer lugar, para una traducción a nivel estilístico aceptable, es de suma importancia la idoneidad lingüística, es decir, “[e]l total ajuste [...] a la lengua y cultura de llegada” (Nida, 2012: 172). Debido a los ajustes gramaticales, léxicos y de referencias culturales, dicha traducción aparece en el contexto de la LT sin manifiestas características extranjeras (Munday, 2012: 67; Nida, 2012: 172-173).

En segundo lugar, la naturalidad de expresión tiene mucho que ver con el contexto del mensaje específico. Aquí los traductores a la hora de hacer su trabajo han de tener cuidado para evitar graves anomalías, tales como el inadecuado empleo de palabras groseras, jerga, coloquialismos, vulgarismos y anacronismos, el error de complicar a un sencillo mensaje original como un documento legal en la lengua de destino, etc. (Nida, 2012: 174-175).

En tercer lugar, también importa el público o los destinatarios de la LT; es decir, es trascendental que un traductor tome en consideración la experiencia de los posibles lectores y su capacidad de descodificar o entender bien la traducción y después tener la misma reacción (Nida, 2012: 176).

Está claro que una traducción de equivalencia dinámica debe reflejar con claridad tanto el significado como la intención del mensaje fuente (Nida, 2012: 172). Pues bien, tenemos que ser conscientes de cómo llegar a esta meta en la *praxis* traductora.

Nida postula un proceso de descodificación y recodificación (o desmetonimización y metonimización) en el que se reproduzca el sentido que intentaba el autor, con la condición de que el traductor no pierda nunca el norte, que no es otro que conservar intacto el contenido, a pesar de que para ello tenga que reestructurar radicalmente la forma, siempre según lo que dictamine el genio de la lengua de llegada [...]. Ese proceso [...] consta de tres etapas [...]: 1) *se retrotransforma* la estructura superficial del texto original

en su núcleo, cuasinúcleo o estructura profunda; 2) *se transfiere* ésta a la estructura profunda de la LT sin alterar el mensaje; y 3) *se reestructura*, finalmente, esta estructura profunda en una estructura superficial en la LT que se ajuste a la lengua receptora y a los presuntos receptores (Moya, 2017: 52, cursiva en el original).

Por último, hemos de aludir a un comentario que calibra bien la teoría nidiana. Como apunta Gentzler (2004: 53), esta hace énfasis en la equivalencia funcional pero no en la correspondencia formal, en la equivalencia dinámica pero no en el significado literal, en “cómo” pero no en “qué” comunica una lengua.

La teoría de Peter Newmark parte de la idea nidiana orientada a los receptores (Munday, 2012: 70). A la hora de hablar de la traducción entera (*full translation*), opuesta a la traducción parcial o funcional (*partial or functional translation*), Newmark (1993: 1) ofrece dos métodos fundamentales: la traducción semántica (*semantic translation*) y la traducción comunicativa (*communicative translation*). Estos métodos son los únicos que responden a los propósitos primordiales de la traducción: la exactitud y la economía: “Es más probable que una traducción semántica posea esa economía lingüística que una comunicativa, a no ser que en el caso de ésta última el texto original esté mal escrito” (Newmark, 1999: 72). Por otra parte, los dos tipos de traducción se distinguen por lo siguiente: la traducción semántica procura transmitir el significado contextual exacto de la lengua fuente, mientras la traducción comunicativa quiere que el efecto que tienen los lectores meta sea más cercano posible al obtenido por los lectores de la LO (Newmark, 2001: 39). A este respecto, el mismo investigador detalla lo siguiente:

La traducción semántica es personal e individual, sigue los procesos del pensamiento del autor, tiende a sobretraducir y persigue los matices del significado, pero va en pos de la concisión para reproducir el impacto pragmático. La traducción comunicativa, en cambio, es social, se concentra en el mensaje y en la fuerza principal del texto, tiende a la infratraducción, a la simplicidad, claridad y brevedad, y está siempre escrita en un estilo natural e ingenioso (Newmark, 1999: 73).

Por tanto, una traducción semántica, aplicada a todos los textos autoritativos, a que corresponde la literatura imaginativa seria (Newmark, 1993: 1), interpreta cuando sea necesario, y suele ser inferior al texto fuente a causa de la pérdida cognitiva y pragmática.

Por su parte, una traducción comunicativa, en caso de necesidad, explica y puede superar al original (Newmark, 1999: 73).

No es difícil notar que las dos nociones traductológicas de Newmark se asemejan a las nidianas: la traducción semántica es análoga a la equivalencia formal, y la traducción comunicativa, a su vez, a la equivalencia dinámica (Munday, 2012: 70). Aun así, podemos hallar algunas diferencias entre estos dos teóricos.

En un primer momento, Newmark (2001: 63) aclara que la distinción que separa la traducción semántica de la traducción literal reside en que esta primera respeta el contexto y la segunda, donde “las palabras léxicas se traducen una por una por su significado fuera de contexto” (Newmark, 1999: 70), no lo respeta tanto, y que la traducción semántica en ocasiones ha de interpretar e incluso explicar las metáforas cuyos significados son totalmente imposibles de captar en la LT. Resumiendo, en la traducción semántica, la primordial fidelidad del traductor va dirigida al autor, pero en la traducción literal, de manera general, a las normas de la LO.

Posteriormente, el mismo académico enseña que, por un lado, está en desacuerdo con los supuestos de que la traducción es (nada más que) comunicar y de que una traducción es mejor si los lectores de la LT pueden comprenderla con menor esfuerzo. También indica que, por el otro, el efecto de equivalencia no es fácil de llevar a cabo si el texto original está fuera del tiempo y espacio de la lengua meta (Newmark, 2001: 51, 69).

Por último, es interesante saber que la fidelidad para Newmark no es obligatoria: los traductores tienen la responsabilidad de corregir el texto o mostrar su disconformidad a la hora de traducir un texto conflictivo con los hechos materiales o problemático a nivel moral que puede manipular o engañar a sus lectores (Newmark, 1991/1996: 46).

3.1.2. La teoría del *skopos*

Los años setenta y ochenta del pasado siglo viven un cambio relevante en Alemania con respecto a las teorías funcionalistas de traducción: la mirada se orienta no hacia las teorías lingüísticas sino hacia la consideración cultural (Munday, 2012: 110-111). En las teorías funcionalistas alemanas, la teoría del *skopos* es trascendental. El quid de dicha teoría se exterioriza por su nombre: *skopos*, ‘propósito’ (*purpose*) u ‘objetivo’ (*aim*), es una palabra griega utilizada por Hans Josef Vermeer en los años setenta para referirse al objetivo de una traducción y del acto de traducir (Munday, 2012: 122).

Como especifica Vermeer (2012: 194), la noción de *skopos* se refiere aquí a tres aspectos, que son los siguientes:

- (1) El proceso de la traducción y por lo tanto el objetivo de este proceso.
- (2) El resultado de la traducción y por lo tanto la función del *translatum* o texto terminal.
- (3) El modo de la traducción y por lo tanto la intención de este modo.

Según los *skopistas*, el acto de traducir está mediatizado por su objetivo (Reiß y Vermeer, 2014: 85), tal como dice esta norma: “translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and precisely in the way they want it to function” (*apud* Nord, 1997/2007: 29).

Antes de nada, pasamos a conocer, mediante los análisis de Andrew Chesterman (2017: 57-58), algunos supuestos axiomáticos de este modelo alemán enumerados por Vermeer.

- (1) Todos los actos presuponen un “punto de partida”. *Id est*, se toman en consideración la posición de tiempo y espacio de quien ejecuta el acto, las convicciones, teorías, la historia, entre otros.
- (2) Todos los actos se orientan a algunos objetivos.
- (3) Va a tener lugar el acto que uno estima, conscientemente o no, que, entre una variedad de posibilidades, es la mejor opción en sus circunstancias predominantes.
- (4) Dadas las circunstancias predominantes, el operador del acto busca alcanzar su objetivo de un modo, a su parecer, óptimo.
- (5) La traducción es un acto. Más concretamente, se trata de un procedimiento, destinado a ciertos fines, que el traductor ejecuta de una manera considerada óptima por él en las circunstancias predominantes.
- (6) El axioma 5 es una ley general válida para todos los tipos de traducción, inclusive la interpretación.
- (7) En la traducción, hay que tomar en consideración todos los factores pertinentes, incluido, en todos sus niveles, el texto origen, en la medida en que el objetivo de la traducción lo permite y/o demanda.
- (8) El objetivo del acto (traductor) determina la estrategia para alcanzar la finalidad prevista.

A estos 8 supuestos se añaden otros dos: los comportamientos humanos han de ser racionales y un traductor ha de hacer su trabajo de una manera óptima (Chesterman, 2017: 58).

A la luz de lo expuesto, no es difícil ver que la teoría del *skopos* estudia la traducción dentro del marco de la compleja teoría general de la acción (Moya, 2017: 89; Reiß y Vermeer, 2014: 85; Vermeer, 2012: 191).

A juicio de los *skopistas*, la única o perfecta traducción no existe, pues el criterio para valorar una traducción tiene mucho que ver con sus finalidades y su situación (Snell-Hornby, 2006: 52). Como la traducción está en función de su objetivo, es fundamental que el traductor, el experto responsable de la realización de esta tarea y del texto final, sepa de forma precisa y adecuada cuál es el fin de este acto y cómo este se consigue antes de poner en marcha su trabajo (Vermeer, 2012: 191-192).

Han de tener en consideración otro factor: los receptores previstos; como dice Nida (2012: 276), “[...] a la vieja pregunta ¿la traducción es correcta? debe contestarse con otra: ¿para quién?, ya que una traducción será correcta en la medida en que el lector medio a quien va destinada pueda comprenderla correctamente”. El objetivo del acto traductor puede verse afectado por la variable consistente en los posibles lectores terminales. En muchas ocasiones también entran en juego las ideas de los comisionados o editores (Reiß y Vermeer, 2014: 90-91).

Por otra parte, Hella Kirchoff (*apud* Reiß y Vermeer, 2014: 91-92, cursiva en el original) estima que hay que distinguir tres fases del proceso de toma de decisiones, dos sobre la familiaridad con la cultura receptora y una sobre la competencia adicional en la lengua de llegada:

(1) Setting the *skopos*

A *skopos* cannot be set unless the target audience can be assessed. If the target audience is not known, it is impossible to decide whether or not a particular function makes sense for them. [...]

(2) Redefining the relevance of certain aspects of the source text according to the *skopos* set

Whether such a redefinition is carried out before, during or after the process of translational action may be subject to practical considerations.

(3) Accomplishing the *skopos*

The source text must be transferred functionally, taking the expectations of the target audience into account.

Además, no hay que pasar por alto la posible diferencia entre el objetivo del texto de partida y el del texto meta. Esto es, tal objetivo traductor no tiene por qué ser siempre el mismo que el del texto fuente. Para que el texto final produzca un efecto igual que el original, en ocasiones hay que cambiar de una u otra forma la función (Reiß y Vermeer, 2014: 92-93).

Si entendemos que uno de los postulados subyacentes de la teoría del *skopos* es la mediatización de una traducción en función de sus objetivos programados para la audiencia terminal, y que sus objetivos son los factores relevantes que deben tener en consideración los traductores al elegir las estrategias traductoras, hemos de conocer los métodos identificados por los *skopistas* (Moya, 2017: 99-102; Reiß y Vermeer, 2014: 123-125; Snell-Hornby, 2006: 52-53):

- (1) La versión interlineal o la traducción palabra por palabra (*interlinear version* o *word-for-word translation*), aplicada a la didáctica de lenguas extranjeras hasta el siglo XX y a las antiguas traducciones de la Biblia, se limita a reproducir la secuencia lineal de las palabras de la LO, inmune a las restricciones sintácticas de la LT.
- (2) La traducción literal (*literal translation* o *grammar translation*) se ha utilizado hasta hoy en la enseñanza de lenguas extranjeras; observa la sintaxis de la LT poniendo el foco en las frases, pero sin tomar en consideración el contexto.
- (3) La traducción filológica (*documentary or scholarly translation*) ha sido considerada en términos generales la ideal durante la larga historia de la disciplina, en especial para los textos filosóficos o literarios. Orientada hacia el texto fuente, respeta e incluso imita al mismo tiempo la sintaxis, semántica y pragmática de la lengua original y procura informar a los lectores meta de cómo se comunican en la LO el autor y sus lectores, a riesgo de que el idioma final se extranjerice.
- (4) Diferente de la anterior pero muy parecida (o igual) al concepto nórdico de traducción dinámica, la traducción comunicativa (*communicative or instrumental translation*) dirige su orientación hacia la cultura meta, cuyos recursos y convenciones sustituyen a los de la cultura fuente, y por lo mismo puede que a los lectores receptores no les parezca una traducción. Con todo esto, la función del texto de partida se conserva.
- (5) Para algunos textos religiosos, filosóficos y técnicos, la traducción creativa (*adapting or modifying translation*) es útil cuando los traductores tienen que

inventar nuevos signos lingüísticos en la lengua de llegada para referirse a conceptos, modos de pensar, ideas, objetos... desconocidos para los lectores meta.

Para evaluar una traducción, los *skopistas* proponen tres factores especialmente relevantes, que también están presentes en la teoría nadiana acerca de la equivalencia dinámica: coherencia, fluidez y naturalidad (Gentzler, 2004: 71). En síntesis, “a raíz de la teoría del *skopos*, el [texto original] ya no será el único factor determinante de la traducción” (Moya, 2017: 90, cursiva en el original).

La teoría del *skopos* implica una triple ruptura: se rompe (1) con la postura de que debe conservarse la función del texto fuente en el texto final sin sufrir ningún cambio; (2) con el gran valor asignado al texto escrito en la lengua de salida, y (3) con el tradicional rol del traductor/lector (Moya, 2017: 90). Desarrollemos aquí la tercera ruptura: esta teoría permite a los traductores decidir cuál es la mejor traducción en una situación dada y participar activamente con flexibilidad en la producción del *translatum*, con lo cual consideramos el traductor no como un escribiente secundario y mecánico sino un experto de comunicación intercultural (Gentzler, 2004: 71).

Si bien es cierto que la teoría del *skopos* tiene unos supuestos descriptivos, a la luz de la opinión de Chesterman (2017, 61-62), en el fondo, es una teoría prescriptiva que nos explica cómo deben trabajar los buenos traductores profesionales y cómo son las buenas traducciones.

Siendo conscientes del hecho de que los textos no pueden presentarse jamás en un vacío contextual ni crearse *in vitro*, los *skopistas* funcionalistas nos proporcionan una visión global de la traducción como un acto de comunicación intercultural influido por múltiples factores. No es el único enfoque que dirige la mirada hacia el texto terminal en aquella época, porque, como veremos, también comparten esta idea las teorías polisistémicas (Moya, 2017: 118).

3.1.3. Los estudios de traducción

En los años setenta surgió la teoría del polisistema en Tel Aviv, que considera la traducción de literatura como un sistema que opera en los más grandes sistemas social, literario e histórico de la cultura meta, lo cual es distinto que las opiniones tradicionales de que la literatura traducida (*translated literature*), es decir, la obra escrita en otros

idiomas después del proceso traductor, en su mayor parte, es una forma literaria derivada y de segunda categoría (Munday, 2012: 165).

Otras corrientes de investigación de traducción que tuvieron buena repercusión en aproximadamente la misma época fueron los estudios de traducción en Ámsterdam. Tras la publicación en 1985 del libro *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, editado por Theo Hermans, se fundieron los susodichos cauces en una escuela llamada estudios de traducción o Escuela de la Manipulación, pese a algunas divergencias que se mantienen entre ellos (Moya, 2017: 121-122). Los académicos de este grupo, como resume Hermans (*apud* Moya, 2017: 122), comparten las suposiciones siguientes:

- (1) La visión de la literatura como un sistema tanto complejo cuanto dinámico.
- (2) La convicción de que debería existir entre los modelos teóricos y los estudios de los casos prácticos una interacción.
- (3) Un enfoque que es funcional, sistémico, descriptivo, dedicado a la traducción literaria y orientado al texto terminal.
- (4) Un interés por las restricciones y normas que rigen la producción y recepción de las traducciones, por la relación entre la traducción y otros tipos de producción de textos, y también por el lugar y rol de las traducciones dentro de una literatura dada y en la interrelación entre diversas literaturas.

Tal enfoque traductológico acusa las siguientes propiedades que lo distinguen de otros métodos tradicionales (Moya, 2017: 122-130):

- (1) Es un método descriptivo destinado para observar, describir y luego explicar las obras escritas en otras lenguas después de la traducción, y también plantear leyes acerca del comportamiento de traducción, si es posible.
- (2) Está orientado hacia el sistema de llegada.
- (3) Pone énfasis en la complejidad de la noción de equivalencia, dadas las interferencias en cantidad del sistema meta en los textos terminales.
- (4) Pone en entredicho la pureza tanto en la traducción como en quien la lleva a cabo.
- (5) Mantiene una actitud nominalista y pragmática hacia la definición y delimitación de traducción.
- (6) Se opone a la dicotomía entre la traducción literaria y la no literaria, incluyendo esta primera en su ámbito de investigación para conocer cómo la traducción de obras literarias funciona en el sistema cultural receptor.

(7) Tiene un orden distinto de investigación: antes de consultar las teorías literarias y las lingüísticas, estudia una concreta traducción hecha junto a su especificidad o lo que le hace ser una traducción, con la finalidad de aplicar los resultados del estudio a aquellas teorías.

(8) Las investigaciones son sistémicas, visto que, en primer lugar, estudian los textos producidos por los traductores en conjunto, que forman una clase especial de textos y tienen un rol propio dentro de la literatura de la cultura meta, y, en segundo lugar, tratan de determinar si en la traducción se nota la intervención individual del traductor o la influencia de lo vigente por el momento en el sistema cultural de destino.

(9) Tiene una visión amplia e histórica al estudiar las traducciones concretas.

(10) Pone de relieve el dinamismo y la movilidad del significado de los textos literarios.

En lo que sigue resumiremos las principales contribuciones de tres teóricos de esta escuela: James S. Holmes, Itamar Even-zohar y André Lefevere.

Holmes (2004: 172-182) empieza a tocar la traducción con una discusión sobre el término referido a esta. A *ciencia* o *teoría*, prefiere la palabra *estudios* (*studies*) para designar la disciplina de traducción, cuyas principales metas son describir, en primer lugar, los fenómenos particulares de traducción y la(s) traducción(es) tal como se manifiestan en el mundo empírico —lo que hacen los estudios descriptivos de traducción (*descriptive translation studies*, *DTS*, o *translation description*, *TD*)— y, después, establecer principios generales con los que dichos fenómenos pueden explicarse y predecirse —una tarea de los estudios teóricos de traducción (*theoretical translation studies*, *ThTS* o *translation theory*, *TTh*)—.

Los estudios descriptivos de traducción constan de tres focos de investigación, orientados respectivamente hacia el producto, la función y el proceso. En el primer foco, tradicionalmente importante para las investigaciones de traducción, se estudian mayormente los resultados existentes de traducción: se trata o bien de un estudio de unas traducciones concretas, o bien de un análisis descriptivo comparativo de varias traducciones en un solo idioma o en diversos del mismo texto fuente. Por su parte, el segundo foco se interesa por la descripción de la función de las traducciones en el contexto sociocultural receptor. Por último, el tercero concierne al proceso de traducción o al proceso mental que el traductor experimenta cuando trabaja.

Los estudios teóricos se concentran en utilizar tanto los resultados de los estudios descriptivos de traducción como las investigaciones de otros campos y disciplinas afines. Su propósito es desarrollar teorías, principios y modelos que pueden servir para la explicación y predicción de las traducciones y del fenómeno de traducir.

Otra rama de igual peso la constituyen los estudios aplicados de traducción (*applied translation studies*), centrados en la enseñanza y formación de los traductores profesionales, las ayudas o herramientas auxiliares (lexicográficas, terminológicas y gramaticales) requeridas en la formación y la práctica de los traductores, la política de traducción que define el lugar que ocupan y el rol que juegan los traductores, el acto traductor y las traducciones en una determinada sociedad, y la crítica de traducción.

También manifiesta Holmes que la traducción literaria es un caso de “metaliteratura”, lo que implica, al contrario de los enfoques tradicionales, “cierta revalorización del texto traducido y, consecuentemente, del papel del traductor”. En cuanto a las interpretaciones del texto original, según él, los traductores deben ser conscientes de la apertura de una obra, porque el significado original no es, ni mucho menos, algo preciso, claro o inmutable. También niega la existencia de las traducciones perfectas (Moya, 2017: 133-135).

Even-Zohar (1990: 12) estima que la teoría de polisistema, en contra de los enfoques sincrónicos, busca explicitar el dinamismo y la heterogeneidad de un sistema. Desde este punto de vista, la literatura es concebida, primero, “como un conjunto de sistemas (o polisistema) jerárquicamente estructurados que [...] están en conflicto permanente y en continua transformación”, y, segundo, como un subsistema que, junto con la ciencia, la tecnología, la socioeconomía, etc., integra otro polisistema superior: la cultura (Moya, 2017: 136).

El continuo conflicto se refiere tanto al movimiento de los estratos de un sistema entre el centro y la periferia —el movimiento centrífugo y, al revés, el movimiento centrípeto— cuanto al desplazamiento de unos elementos desde la periferia de un sistema al margen (quizás luego al centro) de otro sistema adyacente que pertenece al mismo polisistema que aquel. Pese al conflicto, hay una interdependencia entre los estratos individuales dentro de un sistema. Dentro del sistema literario, por ejemplo, los distintos tipos de literatura se interrelacionan (Even-Zohar, 1990: 13-14).

Hemos de tener en cuenta la dicotomía del (poli)sistema literario. Está compuesto principalmente por el sistema canonizado —literatura canonizada, la bien aceptada por el medio literario y percibida como parte del patrimonio cultural— y el no canonizado —la

literatura no canonizada, que enfrenta múltiples veces el rechazo a causa de la supuesta carencia de valor estético—, y estos dos sistemas luego pueden clasificarse en unos subsistemas, o géneros (Even-Zohar, 1978: 15).

Hablando del valor estético, la teoría de Even-Zohar rehúsa la estática visión sobre el canon literario y a la par “permite [...] establecer las bases para elaborar una teoría del canon literario que acabe de una vez por todas con las valoraciones únicas y exclusivamente literarias, los maniqueísmos o los criterios políticamente correctos” (Moya, 2017: 137).

La postura a propósito de la literatura traducida (las traducciones de obras literarias) de este académico israelí, partiendo de la noción de polisistema, deja sentado que esta es tan trascendental que está indisputablemente incluida en el polisistema llamado literatura (Even-Zohar, 1978: 15) y que funciona como un sistema en sí misma al menos de dos maneras: en un primer momento, “[...] their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way)”; posteriormente, “[...] they adopt specific norms, behaviors, and policies—in short, in their use of the literary repertoire—which results from their relations with the other home co-systems” (Even-Zohar, 1978: 22; 1990: 46; Munday, 2012: 166).

Ahora bien, ¿qué textos extranjeros tienen o pueden tener más posibilidades de ser objetos de traducción? Even-Zohar (1990: 47) da su respuesta al respecto: eso depende de la compatibilidad del texto con los nuevos enfoques y el papel supuestamente innovador que este puede asumir dentro de la literatura de destino. Un texto estaría en condiciones favorables, o bien cuando el polisistema de la literatura meta no está maduro o completamente cristalizado, o bien cuando la literatura receptora todavía es una débil y/o marginal, o bien cuando se dan puntos de inflexión o crisis o existen vacíos literarios en la literatura de llegada. Una vez que logre entrar en la literatura receptora, a que se enfrenta el texto probablemente no será más que la marginalidad, pues la literatura traducida a menudo ocupa una posición periférica o secundaria (Even-Zohar, 1978: 19; Moya, 2017: 138).

No podemos pasar de largo el trabajo vinculado con la teoría de polisistema y la Escuela de la Manipulación de Lefevre (Munday, 2012: 193), uno, junto con Susan Bassnett, de los primeros académicos que popularizan la opinión de que la traducción es una práctica bicultural en la cual es necesario el cambio de mentalidad (*mindshifting*) de un modelo lingüístico-cultural a otro, por un lado, y también hace falta la mediación o

compensación si uno quiere lidiar con la inevitable refracción existente entre dos realidades distintas, por otro lado (Baker y Saldanha, 2009: 72).

Para este intelectual, la traducción no es, ni mucho menos, inocente. La traducción, en esencia, es una reescritura (*rewriting*) del texto original, y los traductores son inevitablemente traidores, tal vez sin saberlo. En la mayoría de las ocasiones no tienen otra opción (Lefevere, 1992: vii, 13).

All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society (Lefevere, 1992: vii).

Aquí la ideología es, según Fredric Jameson (*apud* Lefevere, 1992: 16), “that grillwork of form, convention, and belief which orders our actions”. A su vez, la poética alberga dos componentes: el primero es un inventario de recursos literarios, motivos, géneros, símbolos y situaciones, y el segundo consiste en un concepto del papel que la literatura juega o debería jugar en el sistema social (Lefevere, 1992: 26).

Por otra parte, la reescritura también tiene la capacidad de introducir, por ejemplo, nuevos conceptos, géneros y recursos, de ahí que la historia de traducción pueda considerarse como la historia de innovación literaria y del poder de configuración de una cultura sobre otra. No obstante, la reescritura en ciertas circunstancias también puede reprimir, distorsionar o contener tal innovación (Lefevere, 1992: vii).

De hecho, hay dos factores de control que impiden que el sistema literario se quede demasiado alejado de otros subsistemas de la sociedad. Uno tiene mucho que ver con los profesionales, a saber, los críticos, los revisores, los profesores y, lo que nos interesa más en este trabajo, los traductores. Los traductores trivializan o reprimen algunas obras literarias opuestas al principal concepto de lo que deberían o podrían ser la literatura y la sociedad, con arreglo respectivamente a la poética y la ideología, al tiempo que aceptan otras escrituras según los mismos criterios. Con más frecuencia, dan respuesta afirmativa a ciertas obras literarias y luego las reescriben para que sean adecuadas a determinadas normas poéticas e ideológicas. Los parámetros del primer factor, un factor interno del sistema literario, son establecidos por el segundo factor, patrocinio (*patronage*), *id est*, los poderes de personas o instituciones capaces de favorecer u obstaculizar la lectura, escritura y reescritura literarias (Lefevere, 1992: 14-15; 2014: 217).

Cualquier traducción es el resultado de una serie de coacciones por parte de cuatro factores mediatizadores: la ideología, la poética, el universo del discurso y el lenguaje. Hemos hablado de los primeros dos factores, y ahora tratamos de los otros dos. Lefevere utiliza el universo del discurso para referirse al “conjunto de objetos, conceptos, conocimientos, creencias y costumbres que comparte una cultura en una época determinada” (Moya, 2017: 157). Hay dos niveles del lenguaje que condicionan las traducciones: el nivel locutivo (el nivel de comunicación) y el nivel ilocutivo (el nivel de efecto). Mediante el ejemplo puesto por Virgilio Moya puede entenderse perfectamente el primero: *pájaros* no se traduce por *hipopótamos*. Con el segundo nivel los traductores manipulan la lengua con la finalidad de conseguir unos efectos determinados (Moya, 2017: 154-159):

[L]a tarea del traductor estará primero en decidir dónde reside la fuerza ilocutiva del TO y luego, con los mecanismos lingüísticos de que dispone en su cultura, con los medios que tiene a su alcance, tratar de emularla o plasmarla en su [texto meta]. Una vez más, el traductor se verá en un estado de continua tensión: por un lado, será el *logos* creativo del autor la fuerza que tire de él y, por otro, la aplicación mecánica de las reglas de su propia lengua (Moya, 2017: 159, cursiva en el original).

3.1.4. La traducción y deconstrucción

Jacques Derrida, a los finales de los años sesenta del siglo XX, acuñó el término de deconstrucción para desarrollar sus opiniones contra la metafísica occidental, un pensamiento “regido por una lógica binaria, dialéctica, y varado por una serie de oposiciones tales como esencia y accidentes, palabra y escritura, realidad y ficción, [...] etc.” (Moya, 2017: 169). Durante los sesenta y setenta su crítica enfocó principalmente la cuestión del lenguaje y la traducción: la deconstrucción pone en duda la tradición filosófica o metafísica, el método de conceptualizar el significado como una presencia existente fuera o antes del lenguaje y la postura de que el significado puede transferirse entre distintos idiomas sin ser modificado (Baker y Saldanha, 2009: 74).

Después de la teoría de Derrida, asociada a la tendencia postmodernista y la postestructuralista (Munday, 2012: 255), vienen deconstruyéndose las barreras entre los conceptos considerados opuestos en los anteriores estudios de la traducción: “forma y

contenido, estructura profunda y estructura superficial, significante y significado, original y traducción, autor y traductor, etc.” (Moya, 2017: 171).

A fin de describir compendiosamente el movimiento diferencial del idioma, Derrida acuñó el polisémico neologismo híbrido, *différance*, que literalmente no es ni una palabra ni un concepto (Baker y Saldanha, 2009: 74-75; Derrida, 1982: 3). El verbo francés *différer* (*differre* en latín) tiene dos significados disímiles expresados por dos palabras en la lengua inglesa: *to defer* y *to differ* (Derrida; 1982: 7). El segundo significado es más común para nosotros —‘ser no idéntico/a’—, y el primero puede resumirse así:

[...] *temporization*. [...] to temporize, to take recourse, consciously or unconsciously, in the temporal and temporizing mediation of a detour that suspends the accomplishment or fulfillment of “desire” or “will” and equally effects this suspension in a mode that annuls or tempers its own effect. [...] this temporization is also temporalization and spacing, the becoming-time of space and the becoming-space of time, the “originary constitution” of time and space, as metaphysics or transcendental phenomenology would say, to use the language that here is criticized and displaced (Derrida, 1982: 8, cursiva en el original).

Por medio del término nuevo, podemos referirnos a “the movement according to which language [...] is constituted ‘historically’ as a weave of differences” (Derrida, 1982: 12).

Entre la traducción y deconstrucción, Derrida da por sentado que existe una inexorable interconexión, dada la visible presencia de *différance* en el proceso de traducción (Gentzler, 2004: 146): en los límites en que es (o parece) posible, la traducción practica la diferencia entre el significado y el significante. No obstante, si dicha diferencia no puede ser jamás pura, tampoco lo es la traducción; de ahí que el término de transformación (*transformation*), una transformación regulada de una lengua por otra, o de un texto por otro, sea más apropiado que el de traducción (Derrida, 1981: 20).

Dicho de otro modo, debido a la desestabilización del significado del texto original, que está siempre transformándose, este texto para su traductor no es sino una sucesión de significantes ligados a su significado, que es ni único ni fijo (Moya, 2017: 173-174). Además, la traducción puede verse como un operador de *différance* y un proceso obligatorio que puede distorsionar el significado original al tiempo que revela

una red de textos que permite pero también prohíbe la comunicación interlingüística (Gentzler, 2004: 162).

Hay, entonces, una abolición de la equivalencia o correspondencia unívoca entre el texto original y la traducción y una profanación de la bien arraigada subordinación o dependencia de la traducción y el traductor frente al original y la posición de autoría (Moya, 2017: 171,174).

En consideración a la relación entre el texto original y el texto introducido en otros idiomas, Derrida, partiendo de la idea de Walter Benjamin (2012: 76) de que la traducción procede de la supervivencia (*survival*) o la vida futura/posterior (*afterlife*) de los textos originales, enseña el hecho de que la traducción no es una copia, imagen o restitución del texto de partida, sino que modifica o suplementa el original. Para estos dos intelectuales, un texto original —haya traducciones de él o no— siempre comprende otra invisible estructura o forma, que tiene mucho que ver con un estado de ser incompleto en relación con las futuras posibilidades, o, lo que es igual, una apertura permanente (Derrida, 1987: 48, 54; Gentzler, 2004: 162-163; Moya, 2017: 172). Benjamin (2012: 77) también dice que la vida del texto original, a través de las traducciones, consigue su constante renovación y su último y más global desarrollo, esto es, su nueva vida, a lo cual añade Derrida que la traducción es concebida como un “hijo”, que no solo es un producto supeditado a las leyes de reproducción, sino que también tiene la capacidad de hablar por sí mismo de una nueva forma y suplementar la lengua (Derrida, 1987: 55-56; Gentzler, 2004: 164; Moya, 2017: 172).

Con todo esto quiere justificarse la idea de que la necesidad y la deuda establecidas entre los textos originales y sus traducciones son, por así decirlo, recíprocas (Moya, 2017: 175; Munday, 2012: 256).

Por otro lado, los posestructuralistas ponen en tela de juicio la originalidad de un texto: ningún texto puede ser original, pues es en sí mismo un palimpsesto o una traducción de otros textos. La traducción tampoco es definitiva, por el hecho de que un significado también revela y/o remite a otro (Vidal Claramonte, 1998: 83-84).

Derrida se da cuenta de que, si es válida cualquier interpretación o traducción, ninguna lo será. Volvamos a la noción de transformación regulada. Este término implica en cierta medida la necesidad de algún criterio de evaluación de una traducción o algún control al posible abuso o violación del texto fuente engendrados intencionadamente o no por el traductor. En estas circunstancias, se puede “intentar [...] una determinación negativa de las significaciones que deberían evitarse” (Moya, 2017: 183). Aparte de esto,

hay que tomar en cuenta el contexto, ya que una palabra “no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que tan tranquilamente se suele denominar un ‘contexto’” (*apud* Moya, 2017: 183). Por último, también alienta los bellos inventos o hallazgos de quien realiza la traducción (Moya, 2017: 182-183).

Aquí hay que aclarar una cuestión: la deconstrucción parte de Nietzsche, así como de su famosa proclamación de la muerte del sujeto. A este respecto, la teoría *skopista* y la Escuela de la Manipulación (estudios de traducción) también conjeturan a sus propios modos el papel relevante de los lectores/traductores. La diferencia entre el enfoque deconstructivista y los otros dos radica en que la cooperación por parte del lector/traductor en la producción del significado para el primero es inevitable, mientras que para los últimos dos es concebida como un elemento naturalmente presente con el que hay que contar (Moya, 2017: 177-178).

3.1.5. La traducción poscolonial

La teoría del polisistema y los estudios descriptivos de traducción dirigen la atención de los investigadores a la cultura receptora, pero la traducción, un producto de la transferencia intercultural (*intercultural transfer*), también representa la relación entre las distintas culturas en cuestión (Baker y Saldanha, 2009: 200). No nos extraña, pues, que los estudios de traducción estén altamente vinculados con los culturales.

La doctrina poscolonial pertinente a los estudios de traducción es uno de los enfoques que han tenido más repercusión de los años noventa del siglo pasado en adelante (Munday, 2012: 21). Primeramente, tiene como punto de arranque esta premisa: la traducción es mucho más que los idiomas, al estar sometida a la influencia de la cultura, la política y la historia. Como una actividad considerablemente manipuladora, la traducción está ligada a la transferencia entre diversas lenguas y culturas y se da no en un vacío sino en un continuo; no es una actividad inocente sino altamente cargada de importancia y significado en cada etapa que muy pocas veces implica una relación de igualdad entre textos, autores o sistemas (Bassnett y Trivedi, 2002: 2, 6).

Ahora bien, ¿cómo se entiende la relación entre la traducción y el poscolonialismo, una teoría que tiene como objeto de estudio los poderosos imperios europeos, la resistencia y la historia de las antiguas colonias y el efecto del desequilibrio de la relación de poder entre los países colonizadores y colonizados (Munday, 2012: 202)? Aquí se

percibe muy claramente una dicotomía: si Europa se considera caracterizada por la originalidad, las colonias entonces son metafóricamente una copia o una “traducción” menos evaluadas. La traducción durante siglos ha sido percibida como, en lugar de parte de un intercambio recíproco, una actividad unidireccional —desde otras lenguas a las europeas—; en otras palabras, solo los textos no europeos que, a juicio de las normas europeas, dominantes para la producción literaria, no muestran nada “extraño” pueden ganar la entrada a Europa (Bassnett y Trivedi, 2002: 4-5).

La traducción, inevitablemente influida por el colonialismo, es asimismo una herramienta para los poderes coloniales. A muchos académicos, por ende, les interesa saber cómo ha operado tal influencia y, además, cómo la traducción facilitaría la labor de exponer, desafiar y descolonizar tanto el legado del colonialismo como las diversas maneras de neocolonialismo en una era postcolonial (Baker y Saldanha, 2009: 200).

Por una parte, algunos investigadores propugnan la restricción o el acortamiento de la traducción a idiomas europeos; o, mejor dicho, para ellos, los textos no deben traducirse para entrar a los imperantes sistemas lingüísticos y culturales, dado que el proceso de colonización se perpetuará a través de la traducción (Bassnett y Trivedi, 2002: 5).

Entre ellos, Mahasweta Sengupta (1995: 58-63) lleva a cabo un análisis comparativo del poema original en bengalí de Rabindranath Tagore y la traducción inglesa realizada por parte del mismo poeta. Esta estudiosa opina que Tagore, debido a la fuerte influencia de la lengua y literatura inglesas bien difundidas en el subcontinente indio, ajusta y acerca la traducción de su propia obra a la ideología de la cultura y el sistema dominantes ingleses para facilitar la lectura a los occidentales, es decir, los colonizadores: cuando traduce, Tagore se halla en un contexto distinto, en el que su identidad colonial logra la expresión. En efecto, siendo una voz que tanto cuenta la paz y la tranquilidad de un remoto mundo exótico, *the other world*, como ayuda a los lectores destinatarios a huir del materialismo del mundo contemporáneo occidental, encaja en el conocimiento estereotípico inveterado en los colonizadores. Si bien posee prestigio en el mundo occidental, se queda olvidado *ipso facto* porque poco tiempo después su poema ya no corresponde a la alterante ideología estética occidental de poesía.

Por otra parte, a tenor de lo que encuentra Samia Mehrez (2019: 121), los textos postcoloniales, “híbridos” debido a la propia estratificación cultural-lingüística (*culturo-linguistic layering*), han logrado forjar una nueva lengua:

These postcolonial texts [...] have succeeded in forging a new language that defies the very notion of a ‘foreign’ text that can be readily translatable into another language. With this literature we can no longer merely concern ourselves with conventional notions of linguistic equivalence, or ideas of loss and gain which have long been a consideration in translation theory. For these texts written by postcolonial bilingual subjects create a language ‘in between’ and therefore come to occupy a space ‘in between’.

Tal espacio “entre medias” puede ser considerado como un repositorio de los fenómenos cultural-lingüísticos que constituyen la hibridez (Snell-Hornby, 2006: 95). En este espacio los textos suelen tratar de descolonizarse simultáneamente desde dos factores opresivos: “[...] the western ex-colonizer who naively boasts of their existence and ultimately recuperates them and the ‘traditional’, ‘national’ cultures which shortsightedly deny their importance and consequently marginalize them” (Mehrez, 2019: 121).

Nos recuerda Homi K. Bhabha (1994: 38-39) que es precisamente el espacio “entre medias” el que requiere una mayor atención:

[It] carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, anti-nationalist histories of the ‘people’. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves.

Lo expuesto precedentemente es la otra postura, más productiva, asignada a la búsqueda de una nueva política de *in-betweenness* o de hibridez y una reevaluación de sus potencialidades creativas (Bassnett y Trivedi, 2002: 5).

Desde otro punto de vista, Lori Chamberlain, (1988: 459) formula que la lucha por los derechos de autor puede observarse en el ámbito del estado, puesto que también consideramos la traducción como el equivalente literario de colonización que puede suponer un enriquecimiento para el lenguaje y la literatura adecuados a las necesidades políticas de las naciones ambiciosas de expansión. Al fin y al cabo, los estudios culturales con mucha frecuencia emplean la traducción como una metáfora o una figura retórica, por medio de la cual se describen tanto la creciente internacionalización de la producción cultural como el destino de aquellos, los migrantes, por ejemplo, que están luchando entre dos mundos y dos idiomas para traducir o hacer visible su historia en el presente (Simon, 2005: 127).

3.2. La traducción feminista

Si los estudios poscoloniales mantienen una postura opuesta a la hegemonía de los países colonizadores ejercida en las antiguas regiones coloniales, los estudios de género, de los que forma parte la traducción feminista, llevan la contra a la hegemonía de patriarcado y la asimétrica relación de poder entre hombres y mujeres engendrada por aquella (Snell-Hornby, 2006: 100).

Como hemos manifestado al inicio de este capítulo, es a este punto adonde queríamos llegar después del recorrido por las teorías traductológicas anteriormente estudiadas. Las teorías de la traducción feminista son, en efecto, la principal perspectiva de investigación de nuestro estudio.

Ahora bien, ¿qué es el feminismo? Para saberlo, la manera más fácil y accesible es consultar esta voz en un diccionario. Se trata de un principio de igualdad de derechos de la mujer y el varón, según la RAE⁴⁴. Jane Freedman (2001: 1-2) también señala que, aunque no se puede definir el feminismo, hay unas características comunes que tienen casi todos los “distintos feminismos”: *exempli gratia*, se preocupan por la posición inferior que ocupan las mujeres en una sociedad y la discriminación que sufren ellas por su sexo, y también claman con vehemencia por los cambios en los ámbitos social, económico, político y cultural para batir tal discriminación.

3.2.1. La metáfora genética de traducción y lenguaje

La teoría de la traducción feminista comenzó a tomar cuerpo en los años ochenta en Canadá (Vidal Claramonte, 1998: 101). Pese a que es una corriente relativamente reciente, la conexión entre la traducción y las mujeres, por así decir, es un cliché. Si la traducción para los estudios culturales, como se ha mencionado anteriormente, sirve como una metáfora que plasma la situación de los migrantes que buscan hacerse ver, las mujeres oprimidas también quieren ganarse su presencia por el mismo medio en el sistema lingüístico patriarcal (Simon, 2005: 127).

La traducción, sexualizada o feminizada, múltiples veces se entiende por los estereotipos de género y la desigual relación de poder entre los sexos: la oposición entre la escritura original y la traducción y la de género son comparables, pues la escritura es

⁴⁴ Disponible en <https://dle.rae.es/feminismo>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

generativa y masculina pero la traducción es derivativa, inferior y femenina (Chamberlain, 1988: 455; Simon, 2005: 1).

De los siglos XVII o XVIII en adelante la traducción ha sido retóricamente etiquetada por el adagio paradigmático *les belles infidèles*, que supone la incompatibilidad de la belleza y la fidelidad: al igual que las mujeres, si una traducción es bonita, muy probablemente también es infiel; si guarda fidelidad, será porque es fea. Esta idea se basa, aunque implícitamente, en el doble estándar aplicado a los matrimonios tradicionales y las actividades traductoras: los maridos (o los textos originales) desean asegurar la castidad de sus cónyuges (o la autoría), pero no pueden ser quienes cometen una infidelidad, porque es un pecado perpetrado solo por las mujeres (o las traducciones). Dicho en otras palabras, la ansiedad existente en el sistema patrilíneo de la legitimación de la prole se refleja en las actitudes opuestas hacia un texto de partida y su traducción (Chamberlain, 1988: 455-456; Von Flotow, 1997: 41-42).

Por otra parte, George Steiner está convencido de que el desplazamiento hermenéutico, es decir, el acto de esclarecer, de trasladar y anexar la significación, contiene cuatro fases. La confianza inicial, de la que parte la traducción, se refiere a la creencia de un traductor de que merece la pena la traducción de un determinado texto original. En el segundo desplazamiento, la agresión, se dan la incursión o penetración y la extracción del texto por parte del traductor; existe un símil entre este acto y la posesión erótica. A la agresión sucede la incorporación, que incluye la domesticación, naturalización e importación del texto ya apropiado en el sistema lingüístico de llegada. Por último, es menester que el traductor reconstruya el equilibrio con la reciprocidad, en compensación de la apropiación y la agresión del texto original. Por lo mismo, parecen comparables la traducción y el acto sexual. Este modelo cuatripartito de hecho es igual al de Claude Lévi-Strauss, el que declara que las estructuras sociales, por medio del intercambio de palabras, mujeres y bienes materiales, ensayan un equilibrio dinámico, mediante lo cual entendemos la conexión entre el intercambio de mujeres y el de palabras entre diversas lenguas, esto es, el acto de traducción (Chamberlain, 1988: 463; Steiner: 1995/1998: 303-309).

Del mismo modo que los textos, el lenguaje también está feminizado, ya que tenemos, *exempli gratia*, la expresión *lingua materna*. La relación que mantiene el traductor con esta figura materna no está exenta de la sujeción a la fidelidad y castidad, y el problema principal es cómo regular las relaciones sexuales legítimas (la relación de autoría) y su prole (Chamberlain, 1988: 458).

The translator, as father, must be true to the mother/language in order to produce legitimate offspring [...]. Because the mother tongue is conceived of as natural, any tampering with it—any infidelity—is seen as unnatural, impure, monstrous, and immoral. [...] “Legitimacy” has [...] more to do with the institutional acknowledgement of fatherhood. The question, “Who is the real father of the text?” seems to motivate these concerns about both the fidelity of the translation and the purity of the language (Chamberlain, 1988: 459).

Por último, también podríamos definir la relación metafórica entre la traducción y las actividades de mujeres diciendo que el acto traductor ha sido considerado durante un tiempo como un tropo con que se describe lo que hacen las mujeres cuando se presentan en la esfera pública, esto es, traducir su lenguaje privado o propio y sus formas de discurso femeninas, una especialidad ocasionada por la exclusión que sufren por ser mujeres, a algunas formas admitidas por el imperante sistema patriarcal (Von Flotow, 1997: 12).

3.2.2. El giro cultural de los estudios de traducción y la traducción feminista

La perspectiva feminista referente a la traducción nació en un contexto social en el que surgieron la preocupación y el interés por la identidad, la relación que tiene esta con el lenguaje, las diferencias culturales y, además, la igualdad y solidaridad entre los seres humanos. Entretanto, los estudios de traducción experimentaban un cambio de punto focal de la palabra o el texto, considerados antes como la unidad de traducción, a la cultura, ideología y política (Vidal Claramonte, 1998: 101, 105), y por estas nuevas dimensiones de estudio se caracteriza el giro cultural (*cultural turn*) de los años ochenta (Simon, 2005: x), del que forman parte unos enfoques anteriormente estudiados (la teoría del *skopos*, la Escuela de la Manipulación y la traducción deconstructiva) (Snell-Hornby, 2006: 47).

Bajo la influencia de este giro, muchos investigadores de la disciplina traductora intentan acabar con el espejismo de la equivalencia absoluta —pero recordemos que Newmark defiende la disconformidad del traductor en ciertas circunstancias— y de la correspondencia biunívoca, así como la oposición de lingüística y literatura, primario y secundario, literal y libre, bueno y malo, arte y ciencia, entre otras (Vidal Claramonte, 1998: 51-52).

A continuación, veamos dos definiciones de la noción de equivalencia:

Equivalence in translation, as contemporary translation theory emphasizes, cannot be a one-to-one proposition. The process of translation must be seen as a fluid production of meaning, similar to other kinds of writing. The hierarchy of writing roles, like gender identities, is increasingly to be recognized as mobile and performative. The interstitial now becomes the focus of investigation, the polarized extremes abandoned (Simon, 2005: 12).

Bassnett (2014: 39), a su vez, define la equivalencia diciendo que no se trata de la busca de la igualdad (*sameness*), pues no existe la igualdad entre dos traducciones al mismo lenguaje meta del mismo texto fuente, ni mucho menos entre el texto original y la traducción. La equivalencia, en las teorías contemporáneas de traducción, debe percibirse como una dialéctica entre los signos y las estructuras dentro y alrededor de los textos originales y los terminales.

Un tanto lejos de la forma de concebirse el concepto de equivalencia, es relevante mencionar aquí que la diferencia también es un elemento muy importante en los procesos cognitivos y la práctica crítica. Barbara Godard (1995b: 93-94) compara la traducción feminista con la parodia diciendo que la primera “is a signifying of difference despite similarity”. De la misma manera, los traductores feministas no quieren limitarse como sus predecesores a ser sirvientes invisibles; en cambio, alardean de los signos o las huellas de manipulación y la intervención de los textos.

Las traducciones por sí mismas pueden entenderse como entes dinámicos e inestables, modificados por algunos factores extralingüísticos —los posicionamientos ideológicos y los dominantes cánones estéticos, por ejemplo—, si bien, volvamos a la teoría lefevereriana presentada en el epígrafe 3.1.3., la relación modificadora entre las traducciones y estos factores puede ser recíproca (Vidal Claramonte, 1998: 51-52). Además, la noción lefevereriana de reescritura, también explicada algunas páginas antes (*vid.* 3.1.3.), es crucial para la entrada de la cuestión de género a los estudios de traducción (Simon, 2005: ix).

Otra teoría con que está estrechamente relacionada esta corriente de estudios de traducción es la deconstrucción. La traducción feminista deconstruye primero el juicio sobre el género, “un juicio de valor larvado en el corazón de una idea debido a algún prejuicio [...]”: ahora el Otro, las mujeres, en este caso, también tiene derecho a hablar,

y el Uno, los varones, debe aprender a escuchar lo que digan ellas. Además, la dicotomía percibida entre la autoría y la intervención de los traductores también ha sido puesta en tela de juicio, ya que, según los feministas, las mujeres, las traductoras, tienen el derecho a intervenir en los textos en que trabajan. La tercera faceta deconstructiva reside en dudar de la oposición binaria entre el texto original y la traducción, dada la falta de estabilidad del sentido del texto original; son los lectores/traductores (feministas) quienes protagonizan la producción del sentido de ese texto con arreglo a sus interpretaciones propias (Moya, 2017: 196-198).

Volvamos ahora a la identidad. A fin de cuentas, la cuestión de la identidad, identidad genérica incluida, es un tema clave en la actual noción de cultura. Para hablar de la importancia del asunto de género para la traducción, no podemos pasar de largo las afinidades emocionales: muchas traductoras se preguntaban por qué trabajaban con textos cuyas premisas parecían estar en contra de sus propios valores y actitudes, mientras también buscaban escrituras feministas con que tenían más simpatía. Estos sentimientos y reacciones individuales *de facto* podían reflejar una preocupación general por la identidad y el lenguaje. El giro cultural nos proporciona un nuevo punto de vista para comprender la traducción: la traducción, a través de la ideología, media. Este cambio preparó el terreno para un fructífero encuentro entre los estudios de traducción y el pensamiento feminista. En realidad, el feminismo, en las últimas décadas uno de los campos de batalla más importantes y una de las formas más potentes de identidad cultural, ha adoptado expresiones lingüísticas y sociales, puesto que la emancipación de las mujeres debe empezar por la del lenguaje (Simon, 2005: ix, 7).

En suma, como define Luise von Flotow (1991: 74): “Feminist translation [...] is a phenomenon intimately connected to a specific writing practice in a specific ideological and cultural environment, the result of a specific social conjuncture”.

3.2.3. El maridaje entre la traducción y los discursos feministas

Para abrir este tema, recordemos que durante mucho tiempo la traducción para las mujeres ha sido una relevante manera de expresarse.

En un primer momento, desde la Edad Media o el Renacimiento inglés, la traducción era el único medio con que contaban las mujeres para expresar sus pensamientos (Simon, 2005: 2; Vidal Claramonte, 1998: 102).

Posteriormente, muchas mujeres utilizaban la traducción con el propósito de promover sus ideas progresistas, bien entendido que la transmisión de importantes textos literarios era una labor esencial. Por expresarlo con otras palabras, la traducción de textos clave de un modo u otro resultó crucial para los movimientos ideológicos y sociales, en que desempeñaban un rol relevante las mujeres, como los movimientos de la primera ola del feminismo y los antiesclavistas en los siglos XVIII y XIX (Simon, 2005: 2, 37-38; Vidal Claramonte, 1998: 102).

Ahora echemos una mirada al siglo XX. Los años sesenta fueron una época marcada por varios impulsos de protesta que tuvieron lugar en Europa Occidental y América del Norte, uno de los cuales fue el feminismo de postguerra. La noción de género llegó entonces a utilizarse para la complementación y ampliación del concepto de diferencia biológica sexual. El movimiento progresista feminista, a finales de los sesenta y el inicio de los setenta, en primer lugar, procuraba explicar cómo la diferencia entre varones y mujeres se debía a los artificiales estereotipos de comportamiento moldeados de algún modo por el condicionamiento de género, y cómo estos estereotipos podían minimizarse gracias a su artificialidad. En segundo lugar, el movimiento no ponía de manifiesto las diferencias entre las mujeres; intentaba, en cambio, hacer hincapié en las experiencias que ellas tenían en común, su comunidad y su solidaridad (Von Flotow, 1997: 5-6).

En los años ochenta, debido a los movimientos sociales que tuvieron lugar mayormente en Estados Unidos y Francia, los movimientos feministas influyeron en los estudios de traducción. En estas circunstancias, aparecieron varias traductoras feministas (sobre todo canadienses): Barbara Godard, Susanne de Lotbinière-Harwood, Luise von Flotow, Marlene Wildeman, Sherry Simon, entre otras muchas (Cerrato Rodríguez, 2017: 96).

La traducción, o, mejor, la transcodificación y transformación, en un sentido figurativo, es un *topos* en los discursos feministas, que, marcados por su naturaleza emancipadora, tratan de...

[...] a political discourse directed towards the construction of new meanings and [feminist discourse] is focused on subjects creating themselves in/by language (Elshtain, 1982: 617). It seeks to expose ideological modes of perception through an expansion of messages in which individual and collective experience originate from a critical stance

against the social contexts of patriarchy and its language. In this, feminist texts generate a theory of the text as critical transformation (Godard, 1995b: 88).

La utilizan las escritoras para evocar la dificultad de romper el silencio impuesto a las mujeres, cuyo origen puede remontarse al menos a la época platónica (Elshtain, 1982: 606), y para luego difundir nuevas visiones en torno a las experiencias compartidas por las mujeres oprimidas y la relación entre ellas y el lenguaje (Godard, 1995b: 89).

En vista de lo anterior, no debe sorprender entonces que en la actualidad las mujeres sigan intentando que sus voces se escuchen mediante la traducción. En definitiva, los teóricos de discursos y traducción feministas fundamentan su reflexión en cuestiones de identidad y diferencia, en tanto que la otredad se enmarca lingüísticamente en términos de género (y nacionalidad) (Godard, 1995b: 87).

3.2.4. La traducción y el lenguaje sexista y el no sexista

Tal como se muestra en las metáforas recurrentes en la traducción, esta y las mujeres ocupan (¿o son relegadas a?) una categoría inferior en sus jerarquías frente al privilegio que poseen la escritura original y los varones. Ahora bien, la traducción y el feminismo, siendo herramientas para una comprensión crítica de la representación de la diferencia en el lenguaje, y preocupados como están por cómo se define y se canoniza lo secundario (*secondariness*), tratan de encontrar respuestas a las siguientes preguntas: ¿cómo se expresan en el lenguaje las diferencias social, sexual e histórica?, ¿cómo se transfieren ellas en distintos idiomas? y ¿qué tipos de fidelidades se esperan de las mujeres y los traductores? (Simon, 2005: 8). A continuación, veremos cuáles son esas respuestas (pocas páginas antes, concretamente en el apartado 3.2.2., hemos mencionado las fidelidades en las prácticas de traducción feminista).

3.2.4.1. El lenguaje convencional es sexista

No huelga traer a colación lo que dicen Lefevere y Bassnett (1995: 12): los estudios de traducción recurren a la teoría lingüística, pero han sido capaces de ir más allá de esta. Si bien muchos estudios actuales de tal disciplina se enfrentan a los lingüistas tradicionales en la búsqueda de la correspondencia unívoca y la equivalencia absoluta, el lenguaje sigue desempeñando un papel imprescindible en ellos. Por ejemplo, para los

feministas el lenguaje supone un arma eficaz para la reconquista del espacio arrebatado por los varones (Moya, 2017: 202).

[L]anguage intervenes actively in the creation of meaning. Like other forms of representation, language does not simply “mirror” reality; it contributes to it. Translation [...] refers to a process of interlinguistic transfer. Translators communicate, re-write, manipulate a text in order to make it available to a second language public. Thus they can use language as cultural intervention, as part of an effort to alter expressions of domination, whether at the level of concepts, of syntax or of terminology (Simon, 2005: 8).

En resumen, el lenguaje es tanto una parte esencial de la lucha por la libertad como el centro de la práctica feminista (Cameron, 1992: 1, 7).

Sin embargo, como han indicado sobrados estudios (Cameron, 1990; Hellinger y Bußmann, 2001, 2002, 2003; Kotthoff y Wodak, 1997; Pauwels, 1998), el lenguaje es androcéntrico, sexista y patriarcal. Si bien ser sexista puede significar ser machista o hembra, ambos caracterizados por la defensa de la preeminencia de las personas de uno u otro sexo biológico, es preciso tener presente que la mayoría de las personas sexistas son machistas (García Meseguer, 1988: 40, 45). En muchos casos y también en el nuestro, por eso, ser sexista es sinónimo de ser machista y podemos definir el lenguaje sexista como uno que excluye, insulta o trivializa a las mujeres o a los hombres (Cameron, 1992: 99). Nos viene a la mente, pues, una pregunta: ¿cómo se materializan en general en el lenguaje los problemas sexistas o machistas?

Álvaro García Meseguer (1994: 24-26, 38-40, 42-44, 55-58) realiza una clasificación del sexismo en dos categorías:

- (1) Sexismo lingüístico. En su caso es importante la forma del mensaje, es decir, el plano de la lengua. Puede subdividirse en sexismo léxico, debido al empleo de las palabras aisladas, y sexismo sintáctico, en virtud de la estructura de las oraciones, los pasajes y un discurso entero. El sexismo léxico en algunos casos puede ser cuestión de gustos, reflejándose, por ejemplo, en los insultos o palabras malsonantes, palabras o expresiones androcéntricas, etc. Por su parte, el sexismo sintáctico es siempre cuestión de mentalidad. A nivel social, resulta más nocivo, insidioso, profundo y más difícil de combatir. Entre sus fenómenos frecuentes, los estereotipos sexistas —las asociaciones indebidas

de mujer y hermosura, mujer y debilidad, mujeres y niños, varón y fuerza, entre otras— es uno significativo.

- (2) Sexismo social. La desigualdad se muestra solo por el tenor del mensaje, no por su forma de expresión; dicho de otra manera, se centra en el plano de la realidad.

Para distinguir bien estos dos tipos de sexismo, el mismo autor nos proporciona dos ejemplos: “Había gran cantidad de aficionados y también muchas mujeres” es una frase en forma sexista que describe una situación no sexista, mientras “El gobierno español consta de tres mujeres y quince varones” releva un hecho sexista real en la sociedad, pero el sexismo no se observa en el ámbito de la lingüística.

También introduce la regla de la inversión, con la que se detecta el sexismo lingüístico de una frase: tomando como punto de partida la frase original, podemos construir una nueva cambiando toda palabra con marca de sexo por su opuesta, de varón(es) a mujer(es) o viceversa, por ejemplo, y observamos qué ocurre en la segunda. Si la segunda frase suena extraña en la medida en que parece chocante la parte relativa al sexo de las personas habladas, merece la pena volver a analizar la frase primitiva, porque, en la mayoría de las ocasiones, es, implícita o explícitamente, sexista (García Meseguer: 1994: 75).

De forma similar, Olga Castro Vázquez (2009c: 298-299), al hablar del sexismo en los idiomas, también se da cuenta de que hay dos niveles:

- (1) Nivel de la norma lingüística o de la palabra. Se trata de la asignación a las voces de unas marcas, la marca del género lingüístico, por ejemplo, que representan de forma semántica a los sexos, y es visible la asimetría en su utilización. La presencia del sexismo lingüístico reconocido por medio de estas marcas no se limita a la temática o tipología de los textos; esto es, está casi siempre presente.
- (2) Nivel discursivo. Se refiere a la formulación de mensajes o pensamientos machistas o de los que implican las impresiones ideológicas estereotípicas en torno a los roles de mujeres y hombres. El sexismo lingüístico a este nivel existe solo en algunas ocasiones.

3.2.4.2. Dos actitudes principales hacia el lenguaje sexista

Ante el sexismo generalmente visible en el lenguaje convencional, veamos aquí dos actitudes principales de los feministas hacia este problema.

Los feministas radicales opinan que no bastaría con sustituir simplemente las expresiones lingüísticas sexistas por otras no sexistas, dada la falta o la inexistencia del lenguaje neutro. Para ellos, el peligroso lenguaje convencional, controlado por las dominantes instituciones *malestream* y completamente impregnado por el sexismo, es una causa importante de la opresión de las mujeres, porque...

- (1) amenaza la confianza, la autoestima, la creación y el desarrollo psicológico de las mujeres;
- (2) determina nuestros pensamientos, además de que quienes establecen los límites del lenguaje moldean nuestros modos de entender las realidades;
- (3) es uno de los factores que acarrearán o refuerzan la opresión a las mujeres enseñándoles la subordinación en la sociedad;
- (4) el rol de las mujeres en este sistema de lenguaje es objeto de exclusión, insulto o trivialización y
- (5) obliga a las mujeres, las usuarias en condición de desventaja del lenguaje “masculino”, a falsear sus experiencias y perspectivas, de lo cual trata el concepto de *alienation*, o simplemente a callarse por la escasez de recursos lingüísticos apropiados.

Por ende, los feministas radicales claman que el único remedio de que disponemos para cambiar todo esto es una completa renovación (*full-scale revamping*) del lenguaje (Cameron, 1992: 128-132; Von Flotow, 1997, 8-9).

Por su parte, la actitud reformista consiste fundamentalmente en la idea de que el lenguaje convencional es considerado como un “síntoma” de la sociedad en la que se genera y evoluciona. En este sentido, es concebible que se pueda reformar. Con miras, *exempli gratia*, a dessexualizar la lengua y hacer que queden claramente representadas e identificadas en el lenguaje las mujeres, hasta ahora aún subsumidas en muchos sistemas lingüísticos bajo la categoría de hombre, los reformistas se dedican a publicar obras prescriptivas que introducen y exhortan al uso del lenguaje no sexista, a organizar talleres y cursos de educación de lenguaje, a promover la planificación lingüística (*language planning*) por medio de algunas agencias, etc. (Moya, 2017: 201; Von Flotow, 1997, 8-9).

3.2.4.3. Aspectos relevantes del lenguaje sexista

Como hemos mostrado antes, los reformistas creen que el lenguaje sexista es un “síntoma” de la sociedad.

The ‘symptomatic’ camp considers most instances of sexist language —things like generic masculine pronouns, the word ‘man’, special titles for women and so on— unintentional rudeness stemming from people’s ignorance and carelessness. These faults can be cured by a determined reformer who (a) draws people’s attention to the offending forms, explaining why they offend, and then (b) suggests an alternative form that people can use instead (Cameron, 1992: 102).

Poniendo en práctica tal idea, Casey Miller y Kate Swift publicaron *Handbook of Nonsexist Writing* (Cameron, 1992: 102). Acto seguido vamos a conocer unos problemas a que se enfrenta la lengua no sexista. Aludiremos asimismo a algunas soluciones que ofrecen las guías del uso del lenguaje no sexista, parte de este contenido presentada en las estrategias de la práctica de traducción feminista, de que hablaremos después.

3.2.4.3.1. Género gramatical

En esta circunstancia, el género lingüístico es el primer tema transcendental. Para ciertos traductores, se trata de “una categoría gramatical sin sentido específico, perteneciente a las obligaciones estructurales del lenguaje” (Castro Vázquez, 2008: 289), pero los traductores feministas consideran que existe una relación de cercanía entre su representación en las lenguas y el sexo biológico (el género natural). Más pruebas nos las proporciona Uwe Kjær Nissen (2002b: 254-255), quien, echando a un lado la referencia genérica y los sustantivos epicenos, concluye que, para los hablantes de la lengua hispana, las terminaciones que marcan el género lingüístico por lo común también son percibidas como marcadores que distinguen la masculinidad y la feminidad cuando estas palabras se refieren a seres humanos.

Dada la relación de cercanía que existe de manera objetiva entre el género lingüístico del español y el sexo real de las personas de que se habla, los traductores españoles se enfrentan a un reto: ¿qué pueden hacer a la hora de gestionar otros idiomas

que no tienen una manera de gramaticalizar el género igual que la del castellano (Castro Vázquez, 2008: 289, 291)?

Se considera una característica llamativa del español el género gramatical: “Es [...] una propiedad gramatical de los sustantivos y de algunos pronombres que incide en la concordancia con los determinantes, los cuantificadores [...] y los adjetivos o los participios” (RAE, 2010: 23).

Para los hispanohablantes, el femenino es el género marcado, con un valor específico y excluyente por el que se utiliza, tanto en singular cuanto en plural, para la referencia al sexo femenino. En cambio, el género no marcado se refiere al género masculino. En la designación de personas, el género masculino, en singular o en plural, puede ser empleado para designar tanto a los individuos de este sexo (masculino específico) como a toda la especie humana, sin que importe la distinción de sexos (masculino genérico) (Instituto Cervantes, 2011: 37-38).

Entendemos por el segundo caso el uso genérico del masculino, debido al cual para hablar de los individuos de ambos sexos parece un innecesario circunloquio construir series coordinadas compuestas por los sustantivos de personas que ponen de manifiesto ambos géneros: habitualmente el empleo del género masculino, el no marcado, es suficientemente explícito para enunciar esto. La excepción se da en las circunstancias en las que la doble mención funciona como una muestra de cortesía en algunos usos vocativos. Si el solo uso del masculino plural redundaba en una ambigüedad acerca de la inclusión igual de los individuos de los dos sexos, hay varios recursos disponibles para deshacerla: fórmulas desdobladas, apostillas diversas y modificadores restrictivos del sustantivo en cuestión (RAE, 2010: 25).

No olvidemos que “[e]l uso no marcado del masculino se extiende a muchos pronombres, especialmente los cuantificativos, así como a los artículos con los que se construyen las relativas sin antecedente expreso en contextos genéricos” (RAE: 2009a: 88), de ahí que los pronombres *nosotros*, *vosotros* o *ellos*, a pesar de su género masculino, se puedan utilizar también para designar grupos formados por mujeres y varones (RAE: 2009a: 1168).

En todo caso, la RAE (2021) afirma que el uso genérico del masculino gramatical es un mecanismo firmemente asentado en la lengua española y no supone ninguna discriminación sexista. Se trataría, para los feministas, de una afirmación abierta a discusión.

Por ejemplo, Miller y Swift (2000: 11, 15) declaran que los términos genéricos deben ser indistintamente aplicables a un grupo o una clase y a sus miembros individuales, tales como *rats* y *pigs*. Ya que decimos *his woman has difficulties in childbirth* en vez de *he has difficulties in childbirth*, el empleo del género masculino en inglés no es realmente genérico. Del mismo modo, podríamos argüir que, si la frase *la mujer de él tiene dificultad en parir* nos parece más adecuada que *la él tiene dificultad en parir*, en castellano el género masculino tampoco cuenta con la real naturaliza genérica.

Tampoco podemos pasar de largo el hecho de que, con tal que el empleo del masculino tenga un carácter genérico, también es ambiguo:

En español no existe un masculino específico que esté léxicamente diferenciado del genérico. [...] Si se quiere dar la marca específica de varón es necesario añadir una palabra, como en «*auxiliar de vuelo masculino*», «*españoles varones*», etc. A este tipo de sintagma, constituido por dos o más palabras pero nunca por una sola, lo denominamos *masculino específico* (García Meseguer, 1994: 158-159, cursiva en el original).

La ambigüedad de los sexos de los referentes humanos, originada por el uso genérico del género masculino y existente en el uso de los sustantivos de este género, también es mencionada por Nissen (2002b: 256). Al fin y al cabo, la utilización exclusiva del masculino como si fuese genérico para englobar a mujeres y hombres no logra representar de modo satisfactorio a los dos sexos, sino que, además, redundante en ambigüedades y confusiones (Instituto Cervantes, 2011: 18).

El hecho de que el femenino sea siempre específico pero el masculino pueda ser o específico o genérico conduce, como estima García Meseguer (1988: 139, 141), a una patente discriminación para la casi mitad de los seres humanos, que comparten el nombre genérico de mujer, así como una ocultación sistemática de ellas. Yendo más lejos, enseña el mismo académico que la imprecisión del género masculino en particular, junto a la estructura masculinizada del castellano en general, también va provocando una especie de masculinización en el cuadro de clavijas de la mente y va sesgando la manera de la gente de percibir el mundo que la rodea.

Aparte de los sustantivos variables, los que llevan la marca de género (Instituto Cervantes, 2011: 28), hemos de tomar en consideración asimismo otros tres tipos de sustantivos.

Los nombres epicenos se refieren a los sustantivos “de un solo género que designan seres vivos (animales, plantas, personas), pero que no poseen ninguna marca formal que permita determinar su sexo” (RAE, 2010: 31-32), como *personaje*, *rehén*, *víctima* y *criatura*.

Son sustantivos comunes en cuanto al género los “de persona que designan tanto a hombres como a mujeres [...] [y que] no permiten distinguir el sexo de las entidades a que se refieren mediante el empleo de desinencias, sino solo a través de la concordancia con adjetivos y determinantes [...]”, tales como *cónyuge*, *turista* y *testigo* (RAE, 2010: 26-27).

Por último, los sustantivos heterónimos se caracterizan por tener distintas palabras para el masculino y el femenino, como *madre* y *padre*, *nuera* y *yerno*, etc. (Instituto Cervantes, 2011: 28).

En cambio, se estima que el chino mandarín es una lengua sin género (*genderless language*) (Zhao Shiyu, 1999: 240). Por la falta de género gramatical de los sustantivos, en general no puede saberse por medio de la forma de un sustantivo el sexo biológico de la persona descrita. En el caso de que la aclaración del sexo biológico de una persona sea necesaria, los chinos añaden un carácter como un prefijo o marcador de género que precede a los sustantivos cuyos referentes son los seres humanos. Tal carácter sirve de adjetivo y, así, modifica a los nombres: 男 [nán], ‘varón, hombre’, o 女 [nǚ], ‘mujer’. Por ejemplo, 老师 [lǎo shī], ‘teacher’, no señala ninguna pista relativa al sexo biológico. Cuando uno quiere destacar que el personal docente es un hombre, debe decir 男老师 [nán lǎo shī]; si es una profesora, 女老师 [nǚ lǎo shī] (Li Changhong, 2019: 111-112; Yang Jingyuan, 2017: 227-228; Zhao Shiyu, 1999: 242).

No obstante, si el carácter 女 [nǚ], ‘mujer’, se antepone a los sustantivos que se refieren a ocupación, profesión, título, entre otros, puede decirse que tales sustantivos están marcados a nivel sociolingüístico. Es decir, lingüísticamente estos sustantivos, sin necesitar la marca gramatical de género, pueden hacer referencia a quienes ejercen tales profesiones, sean hombres o mujeres. Sin embargo, la influencia de las ideas estereotípicas es tan enorme que no podemos ignorarla: había ocupaciones o profesiones que ejercían solo los varones o más varones que mujeres, tales como ministro, abogado, médico, rector, héroe, doctor, etc. Este conocimiento se refleja en el uso de la lengua: la ausencia del carácter 男 [nán], ‘varón, hombre’, delante de este tipo de nombres no afecta la denotación sexual, que es, en términos generales, masculina, y podría ser prolija la

añadidura de este marcador masculino. De igual modo, los sustantivos que indican las ocupaciones o profesiones tradicionalmente caracterizadas por la fuerte presencia femenina muchas veces aparecen modificados por el carácter 男 [nán], ‘varón, hombre’, cuando sus referentes son los hombres (Yang Jingyuan, 2017: 228-229).

Por último, en chino, para la mayoría de los casos, no existe una norma estricta que exija la presencia o la ausencia de los marcadores de género, y todo va determinado por el uso contextual de cada sustantivo, la actitud, los matices y las connotaciones que se transmiten a través de los emisores. Se presentan cuando y donde sea necesario para especificar o enfatizar la diferenciación sexual. A propósito del uso de los marcadores de género, hay que tener en cuenta los factores pragmáticos y cognitivos que forman parte de los conocimientos extralingüísticos (Yang Jingyuan, 2017: 229).

Los sustantivos chinos tampoco demuestran por sí mismos el número. Para nombrar a más de una persona, puede añadirse 们 [men] después del nombre o anteponerse un numeral (seguido por un clasificador) (Ramírez Bellerín, 2004/2014: 116-117; Zhao Shiyu, 1999: 251).

En cuanto al pronombre personal, refiriéndose a las personas, el chino actual distingue el género gramatical en el de la tercera persona en singular: se utiliza 他 [tā], ‘él’, para el referente que es un hombre o una persona indeterminada cuyo sexo es desconocido, y 她 [tā], ‘ella’, el referente femenino. Si se agrega 们 [men] después de 他 [tā] o 她 [tā], se convierte en un pronombre en plural: 他们 [tā men], ‘ellos’, se usa cuando en un grupo de personas hay solo hombres o hay tanto hombres como mujeres; 她们 [tā men], ‘ellas’, cuando son todas mujeres. No es difícil notar que la pronunciación de 他 (们) y la de 她(们) son la misma; dicho de otra forma, la diferencia solo existe en la escritura, no en la pronunciación (Li Changhong, 2019: 142-144; Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1259; Yang Jingyuan, 2017: 225; Zhao Shiyu, 1999: 246-247, 253).

Como resumen de lo dicho hasta aquí, podemos concluir que en la escritura china el uso genérico del masculino está en vigor para los pronombres personales 他 [tā], ‘él’, y 他们 [tā men], ‘ellos’.

3.2.4.3.2. ¿“Hombres y mujeres” o “mujeres y hombres”?

En cuestión del orden de las palabras relacionadas con el sexo natural de los seres humanos, Charles Etnner (2002: 37-38), comentando este fenómeno en el idioma chino, propone lo siguiente:

Chinese syntax provides an interesting illustration of the archaic hierarchical attitudes that have become embedded in word order constraints for Chinese spoken and written language. This phenomenon exists as a grammatical rule which, in essence, requires that gender-specific words be ordered within noun phrases (NP) so that the male-gendered constituent precedes the female-gendered constituent. To reverse the prescribed order and place female ahead of male renders the sentence ungrammatical.

Según el mismo investigador, la construcción de estos grupos nominales está en consonancia con el confucianismo, sobre todo con el orden social confuciano acerca de las relaciones entre los miembros sociales/familiares: la relación jerárquica sobre la posición social, la generación o edad y el sexo. Tales relaciones se reflejan en la estructura de los sintagmas nominales en la lengua china: los sustantivos componentes de un sintagma nominal van de mayor a menor en orden jerárquico. Es decir, “[h]ierarchical ordering proceeds according to ranked categories: (1) highest social rank or position; (2) same-gender siblings; (3) eldest generation/age; (4) gender (male precedes female)” (Etnner, 2002: 39). Uno de los casos excepcionales conocidos es 阴阳 [yīn yáng], cuyo significado es esencialmente ‘femenino-masculino’ (Etnner, 2002: 38-39).

A este respecto, el castellano también parece tildado de subordinado a la jerarquía social, como enseña la RAE (2009b: 2409): si bien en otros casos es más libre el orden de los grupos coordinados, entre los elementos componentes, las series se construyen muy a menudo estableciendo algún criterio, como la jerarquía, la pertinencia, el tiempo, entre otros. Por ejemplo, suelen decir *un grupo de hombres y mujeres*. Aun así, en la lengua hispana no hay una norma gramatical que establezca el orden de precedencia de las voces en un sintagma nominal (Instituto Cervantes, 2011: 74-75).

Más concretamente, algunas guías del uso del lenguaje no sexista enseñan que la manera convencional de ordenar las palabras de los desdoblamientos de género suele ser “la forma masculina + la forma femenina”, excepto unas formas estereotipadas como *Damas y caballeros*, *Señoras y señores*, etc. No obstante, hoy día ha surgido una

tendencia a la alternancia, en especial en los discursos mediáticos que se preocupan por la muestra de un trato igualitario en términos de sexo: concibiendo el orden tradicional “masculino + femenino” como un reflejo de la estructura social patriarcal y considerando la inversión de este como un método eficaz para dar realce a la presencia de las mujeres, algunos reformistas propugnan una alternancia con el fin de evitar dar, siempre y de forma sistemática, prioridad al género masculino (Instituto Cervantes, 2011: 74-76; Nissen, 2002b: 270).

3.2.4.3.3. Género social y *Male-As-Norm Principle*

Ahora bien, si un sustantivo chino, como 老师 [lǎo shī], ‘teacher’, aparece sin el carácter 男 [nán], ‘varón, hombre’, o 女 [nǚ], ‘mujer’, ¿cómo se traduce al español? ¿Profesor o profesora? Para responder esta pregunta, tenemos que, antes de nada, introducir la noción de género social. Hablando de este tema, Marlis Hellingers (*apud* Nissen, 2002a: 31, subrayado en el original) propone lo siguiente:

The features [male/female] refer to the natural gender of the person referred to; nouns with these features (e.g. woman, man, sister, brother) possess, therefore, a gender-specifying function. Nouns like lawyer or secretary on the contrary, have no gender-specifying function. Nevertheless, often the features ‘generally male’, ‘generally female’, respectively, are assigned to these words as a reflection of normative societal conditions.

Resumiendo, por la invariabilidad en género de los sustantivos ingleses como *lawyer* y *secretary*, no se observa en ellos la discriminación formal, pero no están exentos de la discriminación real, derivada del género social relacionado con el contexto extralingüístico (García Meseguer, 1988: 149).

Hay dos factores decisivos para el género social. El primer factor consiste en las consideraciones pragmática y social, una de ellas basada en el estatus: para muchos ingleses la profesión de *secretary* está asociada con frecuencia con las mujeres; *Foreign Secretary* o *Secretary of State*, en cambio, suenan puestos orientados a los varones. En segundo lugar, el género social también se caracteriza por la dependencia del tiempo: como los parámetros pertinentes al género social determinados por la sociedad alteran a medida que cambia esta, es posible que un oficio que en la actualidad parece pertenecer a la gente de un sexo fuese generalmente considerado en el pasado para la del otro. En el

caso de la traducción, si el texto original no ofrece ninguna pista de cara al sexo de una persona (como *cook*), los traductores españoles tienen que elegir entre *el cocinero* y *la cocinera* de acuerdo con los conocimientos con que ellos cuentan sobre la comunidad de origen (Nissen, 2002a: 31, 33).

Ahora veamos el concepto de *Male-As-Norm Principle*. A causa de la ideología dominante, la “no ideología”, los traductores no influidos por un posicionamiento ideológico específico en muchas ocasiones adoptan el *Male-As-Norm Principle*, también llamado *MAN principle* (Castro Vázquez, 2008: 292).

En el ámbito lingüístico, este principio se refleja en el masculino genérico. Esto es, se utiliza el género masculino para la referencia a los seres humanos en general, personas de sexo no identificado o grupos de personas de ambos sexos. A su vez, en la traducción, sobre todo en la traducción de una lengua sin género a otra caracterizada por el género gramatical, la influencia de tal principio sobre los traductores es visible en las decisiones que toman cuando se encuentran con los sustantivos no marcados por el género gramatical y no saben el sexo del sujeto de que hablan. Ante esta disyuntiva, optan preferiblemente por utilizar el género masculino. Se trata de un predominio de las traducciones “masculinas” (*a predominance of ‘male’ translations*) (Braun, 1997: 5-13). Por ejemplo, para traducir *children* se pone *niños*, y para *se levantó y fue a trabajar*, *he woke up and went to work* (Castro Vázquez, 2008: 292).

A considerable number of comparative studies on linguistic representations of gender in translations have revealed the systematic ways in which patriarchal ideologies pervade the translation process, rendering women textually invisible or confined within stereotypical, normative representations. Unless consciously performed to contest (and undermine) patriarchal norms and values, translations tend to reproduce and perpetuate hegemonic values through sexist linguistic practices (Baxter 2005, Ergun 2013a) —some sexist translations simply reproduce the sexism of the source text; others turn a non-sexist text into a sexist one, e.g. by replacing all the neutral pronouns of the source text with masculine ones, following the ‘Male-As-Norm Principle’ (Braun 1997: 3); and some others are produced from explicitly feminist texts [...]. Therefore, it could be argued that unless translators consciously and critically reflect on their location as situated political agents, they will in all likelihood be translating (unconsciously or not) in accordance with hegemonic (patriarchal, heterosexist, racist) values (Castro Vázquez y Ergun, 2018: 133).

No obstante, como hemos dicho en el segmento del género social, algunas ocupaciones no suelen asociarse con el género masculino, y por eso no es siempre válido el *Male-As-Norm Principle* tampoco. Los casos excepcionales en los que mengua tal principio están relacionados con los pensamientos estereotípicos opuestos a propósito de los papeles que desempeñan los hombres y mujeres. *Exempli gratia*, quien “se levantó y arregló el coche” es “he”, un varón, en tanto que quien “se levantó e hizo la cama” es “she”, una mujer; y la traducción inglesa de *enfermero* a veces es *male nurse* en lugar de *nurse* (Castro Vázquez, 2008: 293).

3.2.4.3.4. Insultos relacionados con las mujeres

Un insulto es la negación de cierta cualidad que debe existir. Así, se pueden conocer a través de los insultos las cualidades o conductas que la sociedad espera de sus miembros. Por ejemplo, *tonto* niega la cualidad que se espera de un individuo: la inteligencia (García Meseguer, 1988: 80, 89). Por tradición, la sociedad espera cualidades distintas en mujeres y hombres: a las primeras les debe importar la honestidad, mientras a los segundos bien a menudo son la inteligencia o el valor que les resultan imprescindibles. No es de extrañar, en consecuencia, que los insultos varíen según el sexo de la persona en cuestión (García Meseguer, 1994: 38-40).

El sexo parece una temática frecuente en los insultos. Para Deborah Cameron (1992: 109), los insultos como *slag* y *slut* son una forma de control social. Si las mujeres jóvenes tienen miedo de que los otros, o bien mujeres o bien hombres, las llamen con estas voces y, así, vigilan su imagen y su comportamiento sexual para evitar estas reprobaciones, la proliferación de estos términos que pueden ensuciar la reputación de las mujeres se utiliza como un arma para mantenerlas a raya.

Al mismo tiempo, de igual importancia es el hecho de que existan, en efecto, muy pocos recursos verbales disponibles para las mujeres cuando algunas de ellas quieren criticar o, si se atreven, injuriar a los hombres por acostarse con mucha gente, a saber, por el sexo (Cameron, 1992: 108-109; Cameron y Kulick, 2003: 32).

Hay otro fenómeno sexista interesante: tradicionalmente, el comportamiento sexual se considera no como conducta de dos personas sino como una aislada. En otras palabras, las mujeres son vistas como objeto sexual, no participantes. Su reflejo en el uso del idioma consiste en que se emplea habitualmente un lenguaje bélico en la referencia al órgano reproductor masculino —*la pistola, el trabuco, la tranca*, por ejemplo— y a la

conducta sexual —*pasarse a una por la pierda, trincarse, ventilarse, etc.*—. El sexo metafóricamente parece, pues, una batalla en la que los varones ejecutan actos violentos por medio de su miembro viril, y también puede ser utilizado para dominar a las mujeres (García Meseguer, 1988: 181-182; Instituto Cervantes, 2011: 106).

Heredando este fenómeno sexista, numerosas expresiones insultantes o malsonantes generalizadas hacen referencia al órgano reproductor humano. Por un lado, si las expresiones malsonantes tienen que ver con los atributos sexuales masculinos, cuentan, en líneas generales, con valoraciones positivas —como *cojonudo*—, mientras que las que se refieren a los órganos genitales femeninos conllevan aspectos negativos —*coñazo*, por ejemplo— (Instituto Cervantes, 2011: 106-107). Por otro lado, el verbo *joder*, la primaria de cuyas acepciones está relacionada con el acto sexual, también se emplea como sinónimo de *fastidiar* o *perjudicar*. A estos usos, del castellano o de otros idiomas, contribuye el hecho de que los varones utilicen su falo para violentar, ocasionar disgusto e incluso hacer guerra (García Meseguer, 1988: 182).

Por último, cabe recordar que también es una conducta sexista utilizar las expresiones corrientemente asociadas con la feminidad con el fin de descalificar a los varones, en especial en el campo de la homosexualidad (Instituto Cervantes, 2011: 107). Acerca de este fenómeno, Miller y Swift (2000: 113) también entienden que en este tipo de expresiones la feminidad es un estigma, algo menospreciable e inferior; puede que se trate, pues, de un insulto de doble filo: la intención de estas expresiones es ofender a los varones, pero también demuestran el desprecio a las mujeres, de lo que probablemente el hablante no será consciente.

3.2.4.3.5. Las imágenes distintas de mujeres y hombres

A lo anterior hay que añadir otro aspecto del sexismo lingüístico con que nos encontramos cotidianamente.

En primer lugar, es más que patente la diferencia en las descripciones de mujeres y de hombres: se observan el énfasis en las características físicas de ellas y la acentuación de los logros o caracteres de ellos. Esto significa que la referencia a la apariencia de una mujer es frecuente, pero en unos contextos semejantes en los que es un varón el objeto de descripción tal referencia resulta ridícula. Por otra parte, parece que para las mujeres la apariencia se contrapone a sus capacidades, como si fuesen irreconciliables en ellas la atracción y la competencia (Miller y Swift, 2000: 104-105).

En segundo lugar, las palabras seleccionadas para la descripción de los actos de las mujeres muchas veces trivializan sus razón o importancia, pero implican sus emocionalidad e irracionalidad (Miller y Swift, 2000: 105-106).

En el anterior capítulo también hemos enseñado unas imágenes estereotipadas de mujeres comúnmente existentes en las obras literarias de ciencia ficción.

3.2.5. Las ramas albergadas en los estudios de traducción feminista

A pesar de que la traducción feminista es una disciplina reciente, se han desarrollado diversas líneas de investigación, tales como los temas históricos, los estudios de las traducciones existentes (traducciones de la Biblia, de las obras de Simone de Beauvoir, etc.), la contribución de traducción a la formación de la conciencia feminista, etc. (Von Flotow, 1997; Wolf, 2014: 22). A continuación, tratamos de introducir tres parcelas de la traducción feminista enumeradas por Von Flotow (1997) en función de los objetos de estudio/traducción.

3.2.5.1. La traducción de las obras ignoradas creadas por mujeres

Bajo el tradicional canon patriarcal favorable al privilegio de las obras de autores masculinos, las obras cuyas creadoras son mujeres se han hallado durante mucho tiempo marginadas e ignoradas. En estas circunstancias, la traducción feminista entra en juego con la finalidad de recuperar las creaciones literarias de las primeras escritoras, así como sus conocimientos y experiencias. En consecuencia, los lectores actuales tienen acceso, por ejemplo, a la poesía lírica creada por las mujeres poetas de la antigua Grecia, las autobiografías de diversas mujeres importantes y las obras escritas por las mujeres intelectuales.

En este tipo de prácticas, los traductores han de tomar en consideración la dimensión histórica. Las ideas y valores de los antiguos textos revividos pueden ser poco aceptables para los traductores actuales. Además, hay que tener en cuenta la diferencia de los estilos de hablar en distintas épocas: “This difference in voice is often an issue in translation. One historical period uses a different discourse from another [...]”. La realización de unos cambios en nombre de la ideología feminista equivaldría a la intervención y el llevar la irritación un paso más allá (Von Flotow, 1997: 30-34).

3.2.5.2. La traducción de la escritura feminista experimental

Otra tarea fundamental es la traducción de la escritura experimental elaborada por los feministas radicales en los años setenta del siglo XX.

Son radicales porque tienen por objeto socavar, subvertir e incluso destruir el lenguaje cotidiano convencional que mantienen las instituciones, tales como las escuelas, universidades, editoriales y medios de comunicación, diccionarios, manuales de escritura y las obras literarias preeminentes. Estos escritores no solo atacan los mensajes que transmite el lenguaje, sino que también cuestionan el propio lenguaje.

Se consideran experimentales en la medida en que se caracterizan por probar nuevos terrenos y por desarrollar un nuevo lenguaje y nuevas ideas para las mujeres. Recurriendo a las recién inventadas palabras, así como una nueva ortografía, nuevas construcciones gramaticales, imágenes y metáforas, los escritores buscan abrir una brecha en la hegemonía mantenida por el lenguaje patriarcal. En pocas palabras, la deconstrucción de palabras individuales, la sintaxis y otros elementos formales es un aspecto crucial en la escritura feminista experimental. En la traducción de estas obras, hay que tener cuidado con las ideas feministas, tales como el tratamiento del cuerpo, el de los juegos de palabras y el de los experimentos feministas o usos nuevos del lenguaje (Von Flotow, 1997: 14-22).

El cuerpo aquí no solo se limita al “[c]onjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo”, una de las definiciones proporcionadas por la RAE⁴⁵, sino que también atañe a la sexualidad y el erotismo femeninos. Los autores utilizan a menudo nuevos vocablos para referirse a las censuradas o denigradas partes de la anatomía femenina, por un lado, e intentan crear una escritura erótica que pueda ser atractiva para las mujeres, por el otro.

Aquí un problema con que se enfrentan los traductores es la selección de palabras de la lengua de llegada. Acto seguido veamos unos ejemplos interesantes.

Primero, “*Jouissance* has a number of meanings ranging from enjoyment to pleasure to sexual pleasure to orgasm, while *invagination* refers to the penetration of one text by any number of other [...] texts” (Von Flotow, 1997: 18, cursiva en el original). Aparte de esto, los traductores tienen que tratar los neologismos o las voces usadas desde ya hace tiempo pero por una razón u otra no sancionadas por los diccionarios de la lengua

⁴⁵ Disponible en <https://dle.rae.es/cuerpo?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

de salida. En esta coyuntura, lo que hace De Lotbinière-Harwood es crear una versión correspondiente en la lengua de llegada a la luz del origen etimológico griego de la palabra original, y así traduce el neologismo francés *cyprine* por el neologismo inglés *cyprin* y pone una nota de traductora para explicar esta palabra.

La misma estudiosa también sostiene que los traductores han de recuperar algunas palabras peyorativas y desarrollar nuevos términos, tal como lo que hace ella a la hora de traducir “I wonder about the smell of cunt” por “Je me demande ce que sent le con d’une femme”:

[...] the term *con* in French [...] has come to refer to [...] an obnoxious, cretinous male [...]. The specification ‘d’une femme’ was necessary since it could otherwise have referred to the smell of an idiotic male. In the translator’s view, the need to specify this indicates the extent to which the terms for women’s sexual body have been thoroughly colonized by male use and abuse. The work of reclaiming some of this derogatory vocabulary and developing new terms is also the work of the translator. In this case, the translator could have avoided the issue by translating ‘ce que sent le sexe d’une femme’ [...]. However, since the English sentence is a daring provocation, de Lotbinière-Harwood wanted to take the same risk, and use the term ‘con’ for its transgressive value (Von Flotow, 1997: 18-19, cursiva en el original).

La selección de palabras resulta difícil también por la carencia del conocimiento de la biología femenina: “[...] ‘la perte blanche’ [...] [is] translated as ‘white loss’, [...] missing the alternate meaning of [...] bodily secretions” (Von Flotow, 1997: 19).

Otro ejemplo consiste en la traducción inglesa dramática y despampanante, también exagerada y “errónea”, de “Ce soir j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe”: “Tonight I shall step into history without opening my legs”. Esta sobretraducción podría ser justificada por el uso de la estrategia de suplementación y la de secuestro (Massardier-Kenney, 1997: 57-58; Von Flotow, 1991: 75; 1997: 17-20), de que hablaremos más adelante, en el apartado 3.2.6.1.

Respecto a la traducción de los juegos de palabras, su complejidad se pone de manifiesto en, por ejemplo, los neologismos inventados por Mary Daly, como *the-rapist*, *bore-ocracy*, *totaled woman* y *womb-tomb*, que provocan muchos problemas en la traducción alemana (Von Flotow, 1997: 20-22).

Por último, los experimentos feministas o nuevos usos del lenguaje también aumentan la dificultad de la traducción. Lo que hallan los traductores en los textos originales son la subversión del género gramatical, cambio de gramática, de sintaxis y de los estilos convencionales lingüísticos, asociaciones y aliteraciones de sonido, etc. En estas traducciones se puede observar el empleo de la estrategia de suplementación cuando hace falta la compensación o complementación de las pérdidas en el resultado traductor. Un ejemplo típico es la traducción inglesa “The guilty one must be punished, whether she is a man or a woman” para la oración francesa original “Le ou la coupable doit être punie” (Von Flotow, 1997: 22-24), el que volveremos a tratar más adelante en el epígrafe 3.2.6.1.

3.2.5.3. La traducción de la escritura no feminista

Los traductores feministas lo son no solo porque traducen las obras feministas, sino también porque en el proceso de traducir quieren imitar los procesos de creación, que, según ciertas perspectivas convencionales, deben pertenecer solo a los autores. En pocas palabras, los traductores feministas no están rígidamente sujetos a la llamada fidelidad a lo original (Wallmach, 1996: 284).

Este fenómeno nos llama mucho la atención en la traducción de materiales que son política o ideológicamente distintos, inaceptables e incluso antagónicos desde la perspectiva feminista, a saber, machistas, como la versión original de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin. Cuando abordan estos textos, los traductores feministas, de manera abierta, cuestionan e incluso “corrigen” sus ideas sexistas. A este tipo de traducción Von Flotow (1997: 24-30) lo llama traducción feminista intervencionista (*interventionist feminist translation*).

Sin embargo, hemos de reconocer que no todos los traductores quieren trabajar con estos textos desagradables.

De Lotbinière-Harwood, por ejemplo, deja de trabajar en las obras de poetas masculinos tras la traducción de la poesía de Lucien Francoeur, que precisamente es el primer poeta masculino en cuyas obras trabaja la traductora. En cuanto a la dificultad de esta traducción, De Lotbinière-Harwood (*apud* Simon, 2005: 30) dice que tenía que “speak in the masculine... as if the only speaking place available, and the only audience possible, were male-bodied”. Es decir, nota un enorme choque ocasionado por la diferencia entre los valores del texto original y los suyos a la hora de traducirlo. Cuando trabaja con los textos de los autores feministas, conscientemente transgresores, al

contrario, ella se siente más cómoda: “[...] Harwood feels increasingly authorized (or, in her vocabulary, authorized) to valorize the signs of the feminine in the translated text — even if this involves some infractions to normative grammar” (Simon, 2005: 29-30).

Sin lugar a duda, merecen respeto la voluntad y la preferencia de quienes traducen después de una previa selección de materiales para su trabajo, pero también escuchemos ahora a Carol Maier, una traductora que decide enfrentar las dificultades y los desafíos.

Sin negar la importancia esencial de la traducción de los materiales de escritoras, esta traductora critica la censura de objetos para traducir diciendo que la exclusión de la escritura de cierta ideología o cierto tipo de literatura es evidentemente peligrosa, comparable a la denegación que durante un tiempo las mujeres han sufrido en el espacio de expresión mayormente ocupado por los varones. A la luz de sus palabras, los traductores no deberían traducir solo los textos en los que tienen resonancia, porque la meta de la traducción no es silenciar, sino dar la voz; es poner a la disposición los textos que plantean preguntas difíciles y aportan más perspectivas sobre los temas que nos interesan.

Aparte de hacer los textos ofensivos accesibles para los lectores destinatarios, los traductores, independientes y resistentes, hablan con estos materiales y los sitúan en un contexto más global a través del debate sobre ellos y el proceso de su traducción.

Maier también comparte su experiencia personal como traductora: con las prácticas de traducción, se convierte en una lectora y traductora más fuerte y antagónica, y su identificación, menos automática y sumisa (Maier, 1985: 4, 6):

For a long time [...] I wanted Armand’s poems to sound in English as if they had been written by *him* in English. [...] [It] is impossible: Armand’s texts in English were written by me, and because of that they convey not only my English but also my North American background, my femaleness and my antagonism as well as my affection. I am no longer troubled that he might look at them and ask [...] “Is this my tongue?” I know that it is his tongue, but [...] it is also mine and [...] it would not be speaking in English if our voices were in perfect accord (Maier, 1985: 7, cursiva en el original).

En pocas palabras, el antagonismo o la diferencia de los valores de algunos textos originales no tienen por qué obstaculizar la traducción; al contrario, tales experiencias pueden favorecer el crecimiento de los traductores y la diversidad de los conocimientos acerca de los problemas al respecto.

3.2.6. Estrategias básicas de la práctica de traducción feminista

En lo tocante al orden de la *praxis*, los trabajos de varias estudiosas —Von Flotow, Françoise Massardier-Kenney, Maier y Kim Wallmach, por nombrar tan solo a algunas de ellas— han contribuido mucho a la diversidad de las estrategias.

Somos conscientes de la diferencia entre método, estrategia y técnica de traducción y también del caos del uso de estos términos en los estudios de traducción (hablaremos de esto en el epígrafe 3.3.), pero nos parece oportuno desarrollar este segmento adoptando la medida de Yu Zhongli (2015), quien enumera las contribuciones pertinentes de dichas intelectuales llamándolas estrategias.

3.2.6.1. Estrategias de Von Flotow

Von Flotow (1991, 74-80) menciona tres estrategias corrientes en las prácticas de traducción feminista.

Se recurre, en primer lugar, a la suplementación, parecida a la técnica clásica de compensación (Massardier-Kenney, 1997: 57), para compensar las diferencias entre distintos idiomas o constituir una acción voluntarista (*voluntarist action*) sobre el texto, lo cual es visible en la muy estudiada traducción “Tonight I shall step into history without opening my legs” para el texto de partida escrito en francés “Ce soir j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe” (Von Flotow, 1991: 75). Es de gran utilidad para los textos aparentemente intraducibles.

Recordemos la idea de Benjamin: el texto original, a través de su traducción, es complementado, madurado, desarrollado y dotado de una vida posterior (*vid.* 3.1.4.). Esto es lo que básicamente sucede en la traducción feminista con la suplementación. Pero la coincidencia no borra la diferencia: los traductores feministas son conscientes de su papel político como mediadores, mientras que Benjamin parece considerar que una traducción, como cualquier obra de arte, es ajena a la política y no está destinada principalmente a un público.

Profundicemos el conocimiento de esta estrategia traductológica intervencionista mediante la traducción casi paradigmática de “Le ou la coupable doit être punie”. Sabemos que es una mujer que debe ser castigada —por el aborto, según el contexto— debido a un detalle sutil, a saber, la letra *e* de *punie*, que aumenta la dificultad de la traducción al lenguaje inglés, cuyo participio pasado no está marcado por género. Ahora

veamos una solución ingeniosa: “The guilty one must be punished, whether she is a man or a woman”. Así, quien lo traduce no solo “recoups certain losses by intervening in, and supplementing another part of the text”, sino también “supplements the original text by making its critique of language apply to English, and meaningful to an English-speaking readership” (Von Flotow, 1991: 74-75).

Otra estrategia, la metatextualidad, permite a los traductores feministas, incorporando el prefacio, las notas al pie y/u otros paratextos, mostrar las extrañezas del texto fuente, exponer sus intenciones políticas, defender las intervenciones, explicar los significados que pueden perderse tras la traducción, etc., lo cual ha sido prácticamente una rutina para ellos. Tal estrategia destaca notablemente la presencia activa de los traductores, de modo que eleva bastante su visibilidad (Castro Vázquez, 2008: 294; Simon, 2005: 13-14; Von Flotow, 1991: 76).

La tercera estrategia denominada como secuestro (*hijacking*) consiste en que los traductores secuestran y se apropian de los textos originales no necesariamente feministas para reflejar sus intenciones políticas en los textos finales. De alguna forma, el secuestro permite a los traductores corregir los polémicos textos fuente.

Como bien es sabido, este término emana de una crítica sobre la traducción feminista por la excesiva intervención y corrección por parte de De Lotbinière-Harwood en la traducción al inglés de *Lettres d'une autre* de Lise Gauvin, un texto feminista. La autora utiliza el masculino genérico en el texto original, pero en la traducción se emplea el femenino genérico. Tal como explica la misma traductora en el prefacio, ella ha utilizado muchas veces las estrategias de traducción con la finalidad de hacer a las mujeres visibles en el lenguaje, porque la visibilidad en el lenguaje supone la visibilidad en el mundo real, y esta es la meta del feminismo. También es verdad que la autora tiene simpatía feminista y colabora con De Lotbinière-Harwood durante el proceso de traducción (Castro Vázquez, 2008: 295; Simon, 2005: 14; Von Flotow, 1991: 78-79).

Otro ejemplo es la traducción por parte de Suzanne Jill Levine de los materiales de autores latinoamericanos alejados de la ideología feminista. Ella siente “la necesidad ética de emplear la técnica del secuestro en la traducción de textos de Guillermo Infante Cabrera y Severo Sarduy, al encontrarse con numerosos elementos sexistas que no deseaba reproducir” (Castro Vázquez, 2008: 295).

Massardier-Kenney (1997: 57-58) sostiene que el secuestro tiene como finalidad feminizar el texto final, como lo que se hace en la famosa traducción “Tonight I shall step into history without opening my legs” del texto fuente “Ce soir j’entre dans l’histoire sans

relever ma jupe”. Aunque este término debe entenderse de modo metafórico, la denominación objetivamente da alas a la idea de que la traducción feminista es sinónimo de violencia, distorsión y extorsión, que en realidad no tienen nada que ver con los valores subyacentes de la intervención feminista de traducción.

Por último, Massardier-Kenney (1997: 57) opina que las tres estrategias vonflotowianas no son feministas *per se* —a pesar de la falta de la definición única y clara del concepto de feminista—. A decir verdad, lo son más bien por el uso que se hace de estas estrategias.

3.2.6.2. Estrategias de Castro Vázquez

Adoptando y partiendo del marco triple de Von Flotow, Castro Vázquez (2008: 293-296) añade más estrategias y técnicas concretas que tienen por objeto alterar y sobre todo neutralizar las expresiones de dominación.

En primer lugar, el secuestro o la apropiación del texto fuente puede realizarse mediante las siguientes medidas:

- (1) La creación de neologismos cuando en el lenguaje diana patriarcal no se hallan alternativas adecuadas desde el punto de vista feminista para la referencia a la realidad.
- (2) La incorporación de los cambios, aunque no tengan nada que ver con el texto fuente.
- (3) La inversión de elementos sexistas.
- (4) El uso del femenino genérico y las formas inclusivas para sustituir al masculino genérico.
- (5) La creación de parodias.

En segundo lugar, introduce una cuarta estrategia: la colaboración entre traductores y autores. Redunda en la coautoría o “co-authership”, denominado por De Lotbinière-Harwood como *performance*, y por Marie-France Dépêche como pacto especular.

Ahora bien, las tres estrategias vonflotowianas, junto con la cuarta mentada por Castro Vázquez, la colaboración, “constituyen el marco estratégico básico sobre el que sustentar la reescritura de los textos haciendo uso de un lenguaje no sexista, aquél que no estereotipa ni excluye a las mujeres, sino que las hace visibles en el discurso y en la vida real” (Castro Vázquez, 2008: 296).

Por su parte, los traductores pueden implementar el uso de un lenguaje no sexista suplementando, metatextualizando o secuestrando el texto de partida por medio de varias técnicas.

Aparte de las alteraciones semánticas, neologismos o innovaciones lingüísticas, es decir, el trastorno lingüístico ocasionado por el utópico lenguaje libertario, hay más estrategias frecuentes utilizadas por el lenguaje no sexista:

(1) La generalización o neutralización. Se trata de la sustitución del término sexista por otro neutro; dicho de otra manera, es aconsejable no indicar explícitamente el género. Así, con el paso del tiempo, los términos sin marcas de género se convertirán en términos verdaderamente neutros y conducentes a actitudes no discriminatorias. Por ejemplo, los traductores pueden utilizar las expresiones como *vecindario*, *juventud*, *personal docente* y *descendencia* para evitar *vecinos*, *chicos*, *profesores* e *hijos*, al tener en consideración que es relevante aplicar esta estrategia con circunspección debido a la tendencia, influida por el *Male-As-Norm Principle*, a concebir las expresiones neutras como masculinas.

(2) La especificación o feminización. Consiste en la promoción de unas simétricas y explícitas marcas de género gramatical para los referentes humanos y su objetivo es visibilizar a las mujeres en el lenguaje. Si no se sabe el sexo de la persona en cuestión, o si en un grupo de personas hay hombres y mujeres, los traductores deben hacer aparecer los dos géneros acudiendo a los recursos como el uso de paréntesis, barras, guiones, mayúsculas, arrobas y dobles. Por ejemplo, *son buenas actrices y actores*, *los y las atletas*, *las/los madres/padres*, *tod@s l@s niñ@s*, *el/la profesor(a)*, *hola a todas y todos*, *bienvenidas y bienvenidos*, *se aman la una al otro*, *sois altos y altas*, etc.

3.2.6.3. Estrategias de Massardier-Kenney

En lo que sigue vamos a conocer las estrategias resumidas por Massardier-Kenney (1997: 58-65). Considera que el punto de arranque de la práctica traductora feminista puede ser el reconocimiento de la complejidad del concepto de lo femenino, que es una categoría construida. Además, los traductores feministas han de darse cuenta de que su trabajo, cuyo propósito final es garantizar la visibilidad de las mujeres en el lenguaje, no depende de la creación de unas nuevas estrategias traductorales, sino que puede llevarse a

cabo mediante simplemente las ya existentes, clasificadas como estrategias orientadas al autor (*author-centred strategies*) y estrategias orientadas al traductor (*translator-centred strategies*).

La finalidad de las estrategias orientadas al autor es hacer el texto original accesible y entendible para los lectores meta. Abarcan, entonces, la recuperación (*recovery*), el comentario (*commentary*) y la resistencia (*resistancy*).

La recuperación reside en la extensión y la reconfiguración del canon para incluir las experiencias de mujer marginadas en el mundo literario. Dicho con otros términos, se trata de una empresa arqueológica de encontrar, publicar y traducir los textos escritos por mujeres.

El comentario, a su vez, se refiere al uso del metadiscurso para mostrar la importancia de las mujeres en el texto final.

Por último, la resistencia, una estrategia apoyada por Lawrence Venuti, destaca la visibilidad del traductor a través de los medios lingüísticos desfamiliarizadores y contra la fluidez fácil en la traducción de las obras feministas experimentales. En otras palabras, alienta a los traductores feministas, como lo que hacen los autores de estos textos fuente en la lengua original, a desafiar las normas del lenguaje meta estándar.

En la traducción de los textos feministas en que los autores exploran la temática de género pero sin recurrir a las innovaciones estilísticas, sin embargo, se complica la aplicación de esta estrategia. Nos presenta la misma teórica aquí la noción de traducción densa (*thick translation*) de Kwame Anthony Appiah, por la cual se entiende una traducción que pretende situar el texto en un rico contexto cultural y lingüístico por medio de las anotaciones y acompañantes glosas, y su propósito es comprender cómo son o eran realmente los demás. En esencia, la comprensión de las motivaciones de otros tiempos y de otras personas es una de las tareas básicas de los traductores, y para explicarlas pueden acudir tanto a las anotaciones cuanto al comentario. En resumen, los traductores a la hora de gestionar un texto así deben comprender el contexto de la escritura, mantener el carácter del texto original y mostrar la importancia de la identidad de las mujeres (*women-identified*) en términos de producción literaria.

Las estrategias orientadas al traductor incluyen el comentario (*commentary*), el uso de textos paralelos (*parallel texts*) y la colaboración (*collaboration*).

El comentario consiste en el uso del metadiscurso, tal como hemos introducido antes, pero aquí tiene una función de autoanálisis: los traductores feministas utilizan el comentario para explicar sus motivos y cómo estos motivos afectan a su trabajo. La

mención de tales motivos es de gran importancia y debe ser parte de la traducción densa feminista si se quiere que un enfoque feminista signifique algo más que moverse a un nuevo campo donde actúa precisamente como ha actuado la tradición masculina.

Son relevantes los textos paralelos, esto es, “texts in the target language that were produced in a similar situation or that belong to the same genre as that of the source text”, pues “translating women writers who may not be overtly feminist [...] requires a knowledge of women writers in the target language even if their work has not yet been conceptualized as a tradition” (Massardier-Kenney, 1997: 64).

Por último, la colaboración, parecida a la estrategia recopilada por Castro Vázquez, supone traducir un texto junto con otro(s) traductor(es) y/o el autor. Es significativa esta estrategia, visto que...

[...] while the translator claims her agency in the metadiscourse surrounding the translation and the awareness of creating a tradition, she can also avoid the traditional dichotomy between two subjectivities (author/translator) which seek control of meaning. Collaboration with other translators emphasizes that meaning has to be constantly negotiated since the translators collaborating in the task are constantly comparing their interpretation of the same text (Massardier-Kenney, 1997: 65).

3.2.6.4. Estrategias de Maier

Maier formula cuatro estrategias —o, como dice la misma académica, enfoques—, que muestran una relación cercana con las planteadas por Von Flotow y Massardier-Kenny (Maier, 1998: 98-104; Yu Zhongli, 2015: 23-24).

(1) Enfoque no deliberado (*no deliberate approach*). Se asocia con una estrategia “nula” (*‘null’ strategy*) o una traducción directa literal, aplicable tanto a la traducción de ficciones de mujeres como a la traducción general. Lo no deliberado no es un descuido ni implica un significado negativo; en cambio, permite a los traductores soslayar el problema de cómo definir el concepto de mujer.

(2) Enfoque feminista para mujeres (*feminist approach to woman*). Comparte dos vertientes en común con la primera estrategia. Por una parte, la traducción feminista no se preocupa demasiado por la definición de mujer, y los traductores feministas utilizan la noción de mujer sin cuestionarla, aunque ellos han comenzado a reconocer que ni feminismo ni mujer son términos universales o

globales. Por otra parte, el trabajo de los traductores feministas significa a la vez tanto una afirmación como un rechazo —admitiendo la escritura de mujeres mediante una denegación de la creada por hombres— y muchas veces se traducen solo los textos explícitamente feministas.

(3) Enfoque de la identificación de mujeres (*woman-identified approach*). Es decir, los traductores se identifican como mujeres o traducen la escritura de autores identificados como mujeres.

(4) Enfoque de la interrogación de mujeres (*woman-interrogated approach*). Los traductores que aplican esta estrategia a su trabajo no se identifican como mujeres, sino que cuestionan o interrogan las definiciones de cara al género. Es decir, los mismos traductores mantienen en suspenso las definiciones “naturales” de género, en primer lugar, y tratan de identificar su práctica de una manera abierta, una manera que puede interactuar con cualquier identidad de género (u otra identidad) con que se encuentren, en segundo lugar.

3.2.6.5. Estrategias de Wallmach

Por último, es insoslayable aludir a las estrategias desarrolladas por Wallmach (2006: 2, 14-19). Basada en el análisis de cuatro prosas feministas en francés canadiense y sendas traducciones feministas en inglés, y partiendo de la noción de creatividad derivada (*derived creativity*) de Albrecht Neubert, quien estima que “[a] translation is not created from nothing; it is woven from a semantic pattern taken from another text, but the threads —the TL linguistic forms, structures, syntactic sequences— are new” (Neubert, 1997: 17) y que algunas estrategias pueden ser consideradas más creativas que otras, esta investigadora se centra en averiguar el grado de innovación de las estrategias de traducción feminista y así define estas cinco categorías de la siguiente manera.

(1) Sustitución. Se trata de la estrategia más común en la traducción y consiste en que los traductores utilizan elementos del texto de llegada para sustituir a la parte correspondiente del texto origen.

(2) Repetición. Subdividida en préstamo y calco, significa que el elemento del texto original no está sustituido sino repetido o transferido de modo directo en el texto terminal.

(3) Omisión. Significa que algunos elementos del texto fuente no se presentan en la traducción en absoluto.

(4) Adición. Como consecuencia de esta, el texto de destino contiene rasgos lingüísticos, culturales o de componentes textuales, los que no tienen ningún antecedente aparente correspondiente en el texto de partida. Como las adiciones pueden deberse a las intervenciones intencionadas y conscientes del traductor, puede ser la estrategia más importante para la creación de diferencia.

(5) Compensación o permutación. Es decir, los elementos del texto de partida tienen presencia en el texto de destino por medio de algún homólogo o análogo, que implica o no alguna adición o reducción, pero su posición dentro del texto meta no refleja la posición relativa de su parte correspondiente del texto original.

A nuestro parecer, estas cinco estrategias son muy parecidas a algunas técnicas sobre que hablaremos después en el apartado 3.3.

3.2.6.6. Reflexiones sobre las estrategias utilizadas en la práctica de traducción feminista

Al igual que Massardier-Kenney, Wallmach (2006: 18), a partir de lo que ha estudiado, descubre que...

[I]t is possible to fully describe feminist translation strategies using categories from [Dirk] Delabastita (1993) and Vinay and Darbelnet (1995), and thus it would seem that the types of strategies used in Godard's and Claxton's translations are not unique to feminist translation.

Dicho con otros términos, no son estrategias distintas o nuevas. Nos interesa desarrollar un poco este tema antes de cerrar la presente sección. La definición de Von Flotow (1991: 74) de la traducción feminista incluye una segunda parte (la primera la hemos presentado en el final del epígrafe 3.2.2.): "It is an approach to translation that has appropriated and adapted many of the techniques and theories that underlie the writing it translates".

Castro Vázquez (2008: 297-298) especifica que la traducción feminista, pese al hecho de que es a menudo blanco de críticas, no tiene un nivel necesariamente más alto de manipulación o alteración. Es análoga a otros actos de traducción en la medida en que lo que hacen los traductores feministas, con las estrategias señaladas anteriormente, no es

más que aplicar las técnicas ya bastante recurrentes en la *praxis* traductora general, en la que se presentan...

[...] como *gender-free*, como sucede con el “descriptive equivalent” de Eugène Nida (1964), que tiene como finalidad suplementar y conseguir un equivalente satisfactorio para objetos, acontecimientos, acciones o atributos para los que no existe un término aceptado en la otra lengua; el recurrido “*étayage de la traduction*” de Antoine Berman (1995), un elemento contextualizador esencial basado en la recurrencia a notas explicativas para evitar la sospecha inherente a cada solución traductiva; o el ya ejemplificado secuestro impune y desapercibido realizado por mentes patriarcales sobre textos feministas (*cf.* la reescritura en inglés de *Le deuxième sexe*) (Castro Vázquez, 2008: 297-298, cursiva en el original).

Con esto no quiere decirse que la diferencia entre la traducción feminista y las otras sea imaginaria o falsa. Es cierto que existe un miedo manifiesto a la traducción feminista entre los investigadores o traductores, que consideran que ha ido demasiado lejos y la acusan de radical y subversiva (Bengoechea, 2014: 96). La diferencia capital entre una y otras reside en el hecho de que los traductores feministas son honestos, reconociendo abiertamente, al implementar su trabajo, tanto la postura subjetiva como las intenciones políticas e ideológicas. Están enterados de la legitimidad dotada por su compromiso de impulsar la reforma lingüística, que es un factor elemental para el desarrollo social y la superación de la inveterada discriminación basada en nada más que el sexo.

En contraposición a esto, la intervención y manipulación de los otros traductores “menos polémicos” suelen llevarse a cabo de forma subrepticia: se amparan en supuestos de objetividad y fidelidad a los textos fuente. ¿Son ellos acaso libres de sesgos ideológicos? La respuesta sería negativa. “Esto puede deberse a que o bien sean conScientes de que sus filiaciones son acordes con la ideología dominante y por ello se sientan libres de tener que declararlas, o bien a que son tan INconscientes que ignoren pertenecer a una ideología concreta” (Castro Vázquez, 2008: 298, mayúsculas en el original).

De todos modos, la manipulación y la traducción no son conceptos incompatibles, sino que, hasta cierto punto, son casi sinónimos asociados a las nociones de transgresión, subversión o perversión. *De facto*, “[b]oth *manipulare* and *translatare* share a common

lexical ground: an (artful) adaptation, change, transformation, transmission —to suit one’s purpose or advantage” (Santaemilia Ruiz, 2014a: 1, cursiva en el original).

Por último, ¿es indiscutible que los traductores en cuestión hayan ido más lejos que otros traductores? Esta suposición tampoco podría ser tan contundente como parecería. No olvidemos, por ejemplo, la traducción española de la novela anticatólica *Villette* de Charlotte Brontë, la de *A Room of One’s Own* de Virginia Woolf realizada por parte de Jorge Luis Borges e incluso las obras de Shakespeare traducidas por Pablo Neruda y Guillermo Macpherson o por Luis Astrana Marín, en las que la intervención textual resulta tanto cuantiosa como llamativa (Bengoechea, 2014: 96-97).

3.3. Técnicas frecuentes en la práctica traductora

Puesto que las técnicas a que acuden los traductores feministas son las recurrentes en la traducción general, resulta necesario conocer cuáles son estas para analizar sus usos en la *praxis*. Hay que confesar ante todo que se ha generado una confusión en torno a la terminología en los estudios de traducción, en especial entre la noción de estrategia, procedimiento y técnica (Hurtado Albir, 2019: 256).

En este pasaje utilizaremos el concepto de técnica “para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras” (Hurtado Albir, 2019: 256-257). Ahora bien, la clasificación de las técnicas ha suscitado un buen número de discusiones y muchos investigadores han hecho sus contribuciones para enriquecerlas. Para tener un conocimiento más amplio, al igual que Gisela Marcelo Wirnitzer (2003: 223-225), omitiendo algunas consideradas puramente lingüísticas, usamos parte de la clasificación de Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir (Hurtado Albir, 2019: 256-271; Molina y Hurtado Albir, 2002), pues tiene incluidas las técnicas propuestas por Vinay y Darbelnet, Nida, Newmark, Chesterman, etc. e incluso unas nuevas propias:

- (1) Adaptación. Se reemplaza un elemento cultural del texto de partida por otro propio de la cultura meta.
- (2) Amplificación. Se introducen las precisiones o detalles no formulados en el texto fuente: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.
- (3) Calco. Se traduce de modo literal una voz o sintagma de un idioma extranjero. Puede ser léxico o estructural.

- (4) Compensación. Se introduce en otro lugar del texto terminal un elemento de información o efecto estilístico que los traductores no han podido reflejar en el mismo lugar en que se presenta en el texto fuente.
- (5) Creación discursiva. Se establece en el lenguaje terminal una equivalencia efímera y completamente imprevisible fuera del contexto.
- (6) Descripción. Se sustituye un término o expresión del lenguaje original por la descripción de su forma y/o función.
- (7) Elisión. Se omiten elementos de información existentes en el texto fuente.
- (8) Equivalente acuñado. Se emplea un término o expresión reconocido, o bien por el diccionario, o bien por el uso lingüístico, como equivalente en la lengua receptora.
- (9) Generalización. Se emplea un término de naturaleza más general y neutra.
- (10) Inversión. Radica en trasladar una palabra o sintagma a otro sitio de la oración o del párrafo con la finalidad de lograr la estructura normal de la frase en la lengua meta.
- (11) Modulación. Se efectúa un cambio de enfoque, de punto de vista o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto origen. Puede ser léxica y estructural.
- (12) Particularización. Se emplea un término más concreto o preciso.
- (13) Préstamo. Se integra un vocablo o expresión de otro idioma tal cual.
- (14) Sustitución. Se cambian elementos paralingüísticos por lingüísticos, o viceversa.
- (15) Traducción literal (equivalencia formal de Nida). Se traduce palabra por palabra en la lengua meta un sintagma o expresión de la lengua original.
- (16) Transposición. Se cambia la categoría gramatical.

4. INTRODUCCIÓN DE LIU CIXIN Y DE LA *TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS*

Si queremos describir la importancia de Liu Cixin para la ciencia ficción china, o, más allá, para China o los chinos, con una sola frase, citaremos el famoso comentario de Yan Feng (2021): “Liu Cixin, por sí solo, ha elevado la ciencia ficción china a escala global”⁴⁶, o el de David Der-Wei Wang (*Apud* Gaffric, 2019: 21): “[Liu Cixin is] the most promising writer in the 21st-century Chinese literary scene”.

No es una labor fácil hacerse merecedor de estas alabanzas. Como puede verse en el capítulo 2, debido a la hegemonía de la ciencia ficción occidental, durante mucho tiempo ha sido habitual la importación de obras extranjeras a China, mientras que la ciencia ficción local no llegaba al mercado occidental. El punto de inflexión para la ciencia ficción china lo supuso la publicación en 2014 en Estados Unidos del primer volumen de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin. En este capítulo, pasamos a conocer al escritor chino y su obra, de gran influencia internacional.

Para no complicar la lectura, utilizaremos los títulos traducidos al español para hacer referencia a los libros originales y su traducción. Es decir, para referirnos al primer volumen original escrito en chino, por ejemplo, acudiremos a su título español *El problema de los tres cuerpos* en vez de usar *San Ti*, la forma en el sistema de transcripción fonética del chino mandarín (pinyin) de su título original chino; en caso de que sea necesaria la especificación del idioma, pondremos la versión china o española de *El problema de los tres cuerpos*.

4.1. Biografía de Liu Cixin y características principales de su escritura

A Liu Cixin, una de las plumas más prestigiosas —o, incluso, la más reputada— de la ciencia ficción china, los lectores muchas veces no lo llaman por su nombre sino por *Da Liu*, ‘gran Liu’, un tratamiento cariñoso (Zhan Yan y Lu Jiangbo, 2016: 6).

⁴⁶ La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:
刘慈欣单枪匹马, 把中国科幻提升到了世界水平。

Liu Cixin nació en Pekín, la capital de China, el junio de 1963. Su padre era comandante de la compañía⁴⁷ del Partido Comunista de China. Como había recibido la educación primaria, lo cual significaba por ese entonces que era un intelectual, lo designaron para un cargo en el Beijing Coal Mine Design Institute⁴⁸ en 1949, donde trabajaba también la madre de Liu después de la milicia. Sin embargo, su tío, el hermano de su padre, trabajaba en aquella época bélica para el otro bando, el Kuomintang, y esto implicó a la familia de Liu en la Revolución Cultural (1966-1976). Por consiguiente, fue desterrada de Pekín y se mudó a Yangquan, una ciudad de la provincia de Shanxi, donde su padre trabajaba como minero y su madre, de maestra de primaria (Dong Renwei, 2017: 141).

A causa del sofocante clima político, sus padres se vieron obligados a mandar a su hijo a Luoshan, el pobre pueblo natal de su padre de la provincia de Henan, donde el pequeño Liu vivía varios años. Aparte de la Revolución Cultural, otro acontecimiento de su infancia/adolescencia que le impresionó bastante fue el lanzamiento del primer satélite artificial chino, el Dong Fang Hong 1, que tuvo lugar el 25 de abril de 1970. En Luoshan, Liu, junto a otros aldeanos, salió de casa a presenciar ese evento histórico, aunque lo que vio no fue más que un punto resplandeciente, en contraste con la oscuridad del cielo, como una estrella (Liu Cixin, 2016: 303-304). Muchos años después, él describe sus sentimientos en ese momento:

Viendo esa estrellita en movimiento, estaba lleno de curiosidad y anhelo indecibles. [...] A mi lado, los adultos estaban diciendo que el satélite artificial no era como los aviones, que era fuera de la Tierra donde volaba. Era una época sin contaminación atmosférica [...], [y] el cielo estrellado estaba muy claro, hermoso por la nítida Vía Láctea. A mi parecer, la lejanía entre nosotros y las estrellas que llenaban todo el cielo no era más grande que la que nos separaba de esa estrellita móvil. Por ello, pensaba que esta volaba entre las densas estrellas reales e incluso me preocupaba por una posible colisión con ellas (Liu Cixin, 2016: 303-304)⁴⁹.

⁴⁷ El término original chino del grado militar es 连长.

⁴⁸ El término original chino es 北京煤矿设计院.

⁴⁹ La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:

我看着那颗飞行的小星星，心中充满了不可名状的好奇和向往。（……）旁边的大人们说，人造卫星和飞机可不一样，它是在地球之外飞。那时大气还没有被（……）污染，星空清澈明亮，银河清晰可见。在我的感觉中，那满天的群星距离我们并不比那颗移动的小星星远多少，所以我觉得它是在星星间飞行，甚至担心它穿越那密密麻麻的星群时会撞上一颗。

En Luoshan y Yangquan Liu Cixin pasó su infancia y adolescencia, y estas vivencias dejan huellas claras en su creación literaria de ciencia ficción. Después de haber obtenido en el año 1985 el título de grado en la Universidad del Norte de China de Recursos Hídricos y Energía Eléctrica (Handan, Hebei), trabajó como ingeniero en computadores en la Planta de energía de Niangziguan, ubicada en una zona apartada de la provincia de Shanxi. Ahora es miembro de la Asociación de Escritores de China (China Writers Association) y vicepresidente de la Asociación de Escritores de Yangquan.

Su afición por la ciencia ficción se remonta a la Revolución Cultural, en la que Liu leyó a escondidas la novela *Viaje al centro de la Tierra* de Verne, un libro prohibido que su padre había traído clandestinamente de Pekín. Después de que acabasen esos años difíciles, Liu tuvo acceso a más obras literarias de ciencia ficción de China, así como de otros países. Animado por estas lecturas, empezó su creación literaria en el año 1978, cuando tenía solo 15 años, aunque su obra fue rechazada por la revista *Xingang*⁵⁰. No recibió ninguna carta de aceptación durante mucho tiempo. En el mes de junio de 1999 se publicó su primera obra, la novela corta/cuento *The Whale's Song*, en la revista china *Science Fiction World*. Desde mayo de 2006 hasta diciembre del mismo año, *El problema de los tres cuerpos* se publicó por entregas en la misma revista y tuvo mucho eco en los lectores. Por esto mismo, este autor decidió crear un segundo volumen y, como ya sabemos ahora, terminó esta historia con el tercero (Dong Renwei, 2017: 142-149; Wang Yao, 2019: 143-149).

En lo que sigue presentaremos la información de la publicación de las obras principales (novelas, novelas cortas y cuentos) de Liu Cixin.

Tabla 2

Obras principales de Liu Cixin

AÑO DE PUBLICACIÓN	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO INGLÉS O ESPAÑOL ⁵¹	REVISTA, LIBRO O EDITORIAL	PREMIO ⁵²
1999	<i>Jing Ge</i> 《鲸歌》	<i>The Whale's Song</i>	<i>Science Fiction World</i>	
	<i>Wei Guan Jin Tou</i> 《微观尽头》	<i>The Microcosmic</i>		
	<i>Yu Zhou Tan Suo</i> 《宇宙坍缩》	<i>The Collapse of the Universe</i>		

⁵⁰ El nombre original chino es 新港. Era una revista de la ciudad de Tianjin, y ahora se llama 天津文学, *Tianjin Literature*.

⁵¹ Si no se encuentra la información al respecto, se deja en blanco.

⁵² Si no se encuentra la información al respecto, se deja en blanco.

	<i>Mo Gui Ji Mu</i> 《魔鬼积木》	<i>Devils' Building Blocks</i>		Premio Galaxy (China) ⁵³ 1999
	<i>Dai Shang Ta De Yan Jing</i> 《带上她的眼睛》	<i>Con sus ojos</i>		
2000	<i>Di Huo</i> 《地火》	<i>Fire in the Earth</i>		Premio Galaxy (China) Premio Especial 2000
	<i>Liu Lang Di Qiu</i> 《流浪地球》	<i>La Tierra errante</i>		
2001	<i>Xiang Cun Jiao Shi</i> 《乡村教师》	<i>Maestro rural</i>	<i>King of Science Fiction</i> ⁵⁴	Premio Galaxy (China) 2001
	<i>Wei Ji Yuan</i> 《微纪元》	<i>La era micro</i>		
	<i>Quan Pin Dai Zu Se Gan Rao</i> 《全频段阻塞干扰》	<i>Full Spectrum Barrage Jamming</i>		
	<i>Hun Dun Hu Die</i> 《混沌蝴蝶》	<i>Butterfly Effect</i>		
2002	<i>Meng Zhi Hai</i> 《梦之海》	<i>Sea of Dreams</i>	<i>Science Fiction World</i>	Premio Galaxy (China) 2002
	<i>Tian Shi Shi Dai</i> 《天使时代》	<i>Age of Angels</i>		
	<i>Tun Shi Zhe</i> 《吞噬者》	<i>El gran devorador</i>		
	<i>Zhong Guo Tai Yang</i> 《中国太阳》	<i>El sol de China</i>		
	<i>Zhao Wen Dao</i> 《朝闻道》	<i>Hearing the Way in the Morning</i>		
	<i>Mo Gui Ji Mu</i> 《魔鬼积木》	<i>Devils' Building Blocks</i>		
2003	<i>Chao Xin Xing Ji Yuan</i> 《超新星纪元》	<i>La era de la supernova</i>	The Writers Publishing House (Pekín)	<i>Science Fiction World</i>
	<i>Wen Ming De Fan Xiang Kuo Zhang</i> 《文明的反向扩张》			
	<i>Shi Yun</i> 《诗云》	<i>The Poetry Cloud</i>		

⁵³ Es un premio importante para la ciencia ficción china.

⁵⁴ El nombre original chino es 科幻大王.

	<i>Guang Rong Yu Meng Xiang</i> 《光荣与梦想》	<i>The Glory and the Dream</i>		Premio Galaxy (China) 2003
	<i>Si Xiang Zhe</i> 《思想者》	<i>The Thinkers</i>		
	<i>Di Qiu Da Pao</i> 《地球大炮》	<i>El gran cañón de la Tierra</i>		
	<i>Yuan Yuan De Fei Zao Pao</i> 《圆圆的肥皂泡》	<i>Round Soap Bubbles</i>		
2004	<i>Dang Kong Long Yu Shang Ma Yi</i> 《当恐龙遇上蚂蚁》	<i>De hormigas y dinosaurios</i>	Beijing Children and Juvenile Publishing House (Pekín)	
	<i>Qiu Zhuang Shan Dian</i> 《球状闪电》	<i>La esfera luminosa</i>	Publicado en un libro de una serie especial organizada por <i>Science Fiction World</i>	
	<i>Jing Zi</i> 《镜子》	<i>The Mirror</i>	<i>Science Fiction World</i>	Premio Galaxy (China) 2004
	<i>Shan Yang Shang Di</i> 《赡养上帝》	<i>¿Quién cuidará de los Dioses?</i>		
2005	<i>Shan Yang Ren Lei</i> 《赡养人类》	<i>En beneficio de la humanidad</i>		Premio Galaxy (China) 2005
	<i>Huan Le Song</i> 《欢乐颂》	<i>Ode to Joy</i>	<i>The Novoland Fantasy World</i> ⁵⁵	
	<i>San Ti</i> 《三体》	<i>El problema de los tres cuerpos</i>	<i>Science Fiction World</i>	Premio Galaxy (China) Premio Especial 2006
2008	<i>San Ti</i> 《三体》	<i>El problema de los tres cuerpos</i>	Chongqing Publishing Group (Chongqing)	
	<i>Hei An Sen Lin</i> 《黑暗森林》	<i>El bosque oscuro</i>		
2010	<i>Si Shen Yong Sheng</i> 《死神永生》	<i>El fin de la muerte</i>		Premio Galaxy (China) Premio Especial 2010
2018	<i>Huang Jin Yuan Ye</i> 《黄金原野》	<i>Fields of Gold</i>	<i>Science Fiction World</i>	
2019	<i>Shao Huo Gong</i> 《烧火工》	<i>The Fire Keeper</i>	Beijing United Publishing Co., Ltd. (Pekín)	

Fuente: Dong Renwei (2017: 145-149) y los datos de publicación de los libros y revistas pertinentes

⁵⁵ El nombre original chino es 九州幻想.

Liu Cixin siempre ha sido muy sensible. Para otras personas, lo incalculable y lo microscópico no significan probablemente más que unos números desprovistos de sentido; pero Liu sabe traducirlos en términos perceptibles, como si pudiese sentirlos, visualizarlos e incluso tocarlos. Le parecen tan concretos como los árboles o las rocas en la vida cotidiana. Para él, “un año luz” o “nanómetro” no son conceptos abstractos, sino que provocan un gran impacto y una veneración casi religiosa (Liu Cixin, 2016: 304; Televisión Central de China, 2015).

Otra característica suya es la gran pasión por el espacio exterior. Como comenta él, el espacio exterior también es el punto de vista desde el que se narra la historia de ciencia ficción: nuestras civilización, política, economía y cultura, nuestras alegrías y penas, todas nuestras experiencias, convergen en la Tierra, que, observada desde el espacio exterior, no es sino un punto casi invisible. La literatura de este género es consciente de lo diminuto de nuestro mundo y lo amplio del espacio exterior. Por lo mismo, si la ciencia ficción cuenta una historia sucedida en este planeta, se narra tal historia en una nueva dimensión y con distancia (Televisión Central de China, 2017).

Por otra parte, como autor de ciencia ficción, Liu Cixin proporciona su respuesta a la famosa Paradoja de Fermi. Si pensamos que en el universo no somos los únicos seres con vida, ¿por qué hasta hoy aún no hemos podido establecer contacto con nadie? ¿Es por nuestras limitaciones? ¿Se debe a la incalculable distancia que todavía no ha podido superar nuestra tecnología? ¿O no coincidimos en el tiempo con las civilizaciones alienígenas? Estadísticamente hablando, es probable que haya millones de civilizaciones extraterrestres en nuestro universo, con lo cual no parece tan normal que no hayamos podido dar con ninguna de ellas. Dicho de otro modo, existe una contradicción entre la (aparente) evidencia de vida fuera de la Tierra y la imposibilidad de contactar con ella (Jiang Xiaoyuan y Mu Yunqiu, 2016: 22-23; Nuño, 2021).

La respuesta de Liu se observa a la perfección en la *Trilogía de los Tres Cuerpos*: el universo es como un bosque oscuro, y existen cadenas de sospecha en todas las civilizaciones. El sigilo y la invisibilidad intencionados de cada civilización se deben a la desconfianza: tienen que mantenerse escondidas para no ser eliminadas, porque si cualquier civilización consigue localizar a otra, lo primero que hará es atacarla y barrerla. Puede que vivamos en un universo concurrido, pero todo el mundo, o, mejor dicho, “todo el universo”, está cubriendo su propia existencia (Jiang Xiaoyuan y Mu Yunqiu, 2016: 56-57; Liu Cixin, 2008/2018b, 2010/2018, 2017, 2018).

En cuanto a las características de estilo, Wu Yan y Fang Xiaoqing formulan que Liu Cixin ha cambiado la orientación de la ciencia ficción en China. Según ellos, en la creación literaria de Liu se notan las propiedades acusadas de la ciencia ficción clásica, compuesta por las novelas de la Edad de Oro (aproximadamente los años treinta y cuarenta del pasado siglo) (*vid.* 2.2.2.), las de la Unión Soviética entre los años veinte y los sesenta y las de China en los años cincuenta del siglo XX (San Ti She Qu TBC, 2019; Wu Yan y Fang Xiaoqing, 2006).

En estas obras [clásicas] la tecnología y la ciencia, los principales representantes del proceso de modernización, se presentan por separado como una fuerza decisiva. Los escritores elogian su capacidad de sacar a la humanidad de la ignorancia y llevarla al futuro, creyendo que su impulso puede aportar al mundo una fuerza constructiva. Las obras clásicas, con dichas características, componen el género clásico de la literatura de ciencia ficción, que se enfrenta directamente con las obras de la [...] Nueva Ola (Wu Yan y Fang Xiaoqing, 2006: 37)⁵⁶.

En China, la ciencia ficción clásica, sin embargo, no ha tenido mucha repercusión. El primer contacto local con ella se llevó a cabo gracias a las traducciones de las novelas de Verne a finales de la dinastía Qing, pero al poco tiempo los chinos empezaron a escribir unas inanes tramas sobre la salvación de la nación, alejadas de las características propias del género. Después de la fundación de la República Popular China en 1949, durante los años cincuenta, la introducción de la ciencia ficción extranjera, tanto del mundo occidental como de la Unión Soviética, aportó muchas obras clásicas, pero la ciencia ficción china, por la influencia de las teorías literarias soviéticas, se limitaba al discurso divulgativo científico, lo cual significaba otro alejamiento de lo clásico. Lo mismo sucedió también al final de los años setenta y principios de los ochenta: los escritores chinos preferían, entonces, en lugar de la ciencia ficción clásica, las tendencias de la Nueva Ola. Hasta las últimas décadas, no dedican tampoco mucho la atención a los valores de la ciencia ficción clásica; en pocas palabras, muchas obras de ciencia ficción china, como las de Han Song, se limitan con frecuencia a reflejar las eras y las sociedades

⁵⁶ La traducción es nuestra y el texto original es el siguiente:

在这些作品中，现代化过程的主要代表科学技术，被作为一种能动的力量单独地展现出来，作家们讴歌科学技术能引导人类走出愚昧，迈向未来，相信科学技术的能动性可以带给整个世界一种建构力量。具有此类特征的经典科幻，形成了科幻文学中的古典主义流派，它与（……）新浪潮流派，直接构成了对抗。

correspondientes sin demostrar una fuerte creatividad o imaginación científica (San Ti She Qu TBC, 2019; Wu Yan y Fang Xiaoqing, 2006).

A su vez, las obras de Liu Cixin se distinguen de ellas por los siguientes rasgos.

Como las novelas clásicas, la escritura de Liu, mediante un lenguaje sencillo, un ritmo narrativo rápido y unas tramas vivaces, hace hincapié en el poder y la belleza profunda de la ciencia, la técnica y la industrialización, y también en el heroísmo. Además, sus protagonistas, sean técnicos o personas sin especialidad científica, casi siempre terminan siendo una fuerza importante para el cambio del mundo. Por último, la dedicación a la investigación científica de los personajes es un elemento relevante para la construcción de la diégesis.

La coincidencia entre las obras de Liu y las clásicas no supone una simple imitación estilística. En realidad, no solo parte de la tendencia clásica, sino que también la desarrolla.

En primer lugar, Liu utiliza una narración densa —la aceleración del ritmo de la narración, cuya meta es que los lectores no vayan más lejos o piensen más rápido que el autor— y el salto en el tiempo —el vacío de tiempo y la llegada de un mañana lejano—, para apresurar el desarrollo del argumento. En segundo lugar, Liu no suele describir el amor romántico perfecto; en cambio, toca muchas veces este tema con un tono algo frustrado, porque los protagonistas enamorados no siempre tienen un final feliz. Aparte del amor romántico, también cuestiona las relaciones paternofiliales, que en sus obras son epítome del lazo de sangre, de la continuidad de la vida y de los sentimientos, así como de la continuidad de la lucha, el poder de la ciencia y el del universo. Otro aspecto llamativo es la construcción de unos personajes anónimos, que podemos entender como una abstracción de la ciencia sí misma. La última faceta consiste en crear un sentimiento de nostalgia por medio de los elementos históricos —las máquinas antiguas, las escenas de la industrialización, la vida de las épocas pasadas, etc.— de su escritura. A fin de cuentas, las obras de Liu Cixin, por la herencia de las características de las novelas de ciencia ficción clásica y otras propias, pueden considerarse como novelas de ciencia ficción neoclásica (San Ti She Qu TBC, 2019; Wu Yan, 2013: 50; Wu Yan y Fang Xiaoqing, 2006: 37-39).

4.2. La Trilogía de los Tres Cuerpos

Si hay algo en lo que están de acuerdo todos los chinos, incluso los que nunca hayan leído nada de ciencia ficción, es en que la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin es la mejor novela de la ciencia ficción nacional. Engloba tres volúmenes: *El problema de los tres cuerpos* (2008), *El bosque oscuro* (2008) y *El fin de la muerte* (2010).

Como hemos señalado antes, *El problema de los tres cuerpos* fue publicado en la revista china *Science Fiction World* en 2006. Su publicación del formato de libro impreso por parte de Chongqing Publishing Group (Chongqing), un par de años después, a comienzos del año 2008, se debió a la admiración que produjo entre los lectores de tal revista. Cuatro meses después, en mayo, vio la luz *El bosque oscuro* en la misma editorial, al que sucedió *El fin de la muerte* en 2010.

Figura 3

Portadas de *El problema de los tres cuerpos* (Liu Cixin, 2008/2018a) (Versión original china), *El bosque oscuro* (Liu Cixin, 2008/2018b) (Versión original china) y *El fin de la muerte* (Liu Cixin, 2010/2018) (Versión original china)



4.2.1. Eco generado por la obra de Liu Cixin en China

Desde la publicación en *Science Fiction World*, la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin ha tenido mucho eco en sus lectores. El primer volumen es la primera y la única obra de una extensión tan grande que se ha publicado enteramente por entregas en esta revista. Su resonancia fue aún mayor y ya no se limita a ese pequeño círculo. Tras la

publicación de cada uno de los tres volúmenes, no solo los fans de ciencia ficción quedan cautivados por la imaginación y lo sublime de la trama. En realidad, también fascinan a otros chinos, sean jóvenes o mayores, a quienes no les gusta en general este género literario. Según un informe publicado en 2021, la *Trilogía de los Tres Cuerpos* ocupa el sexto lugar de la lista de los libros impresos más vendidos y el tercer lugar entre los volúmenes digitales más populares del año 2020 (China Daily, 2021). Además, han surgido cuantiosas obras artísticas derivadas de esta trilogía, creadas por parte de sus lectores fervientes. En definitiva, esta obra de ciencia ficción ya es un fenómeno tanto literario como cultural para toda la sociedad.

Por otro lado, la trilogía despierta mucho interés en la gente de los círculos de las ciencias de la información y de Internet: un buen número de expertos del sector, tales como Lei Jun⁵⁷, Li Yanhong⁵⁸, Zhou Hongyi⁵⁹, Ma Huateng⁶⁰, han promovido de forma pública la obra reconociendo que esta les ilumina acerca del verdadero mundo comercial y el ecosistema de Internet (*Internet Ecosystem*). También hay abundantes libros basados en la trilogía en los campos de la Física, la Literatura, la Historia, la Filosofía, el Derecho, la Política, la Sociología, las Relaciones internacionales, etc.

Después de ganar el Premio Hugo, al que llaman “el Premio Nobel del gremio de ciencia ficción”, se ha elevado aún más la visibilidad de tal obra, hasta el punto de que se ha convertido en un orgullo para todos los chinos, lo que ha provocado que el Gobierno esté promoviendo el desarrollo de este género literario. Resumiendo, el éxito de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* ha hecho que la ciencia ficción china, durante mucho tiempo ninguneada, disponga ahora de un ambiente mucho más favorable para su propio crecimiento (Ding Aibo, 2017/2018: 206-212; Li Guangyi, 2017/2018: 1-7; Zhan Yan y Lu Jiangbo, 2016: 23).

Desde el tres de noviembre de 2021 ya está disponible el tráiler de la adaptación de la mentada obra literaria por parte de Tencent Holdings Ltd., y el director nombrado es Yang Lei⁶¹ (Shen Jiequn, 2021; Zhang Cong, 2021).

⁵⁷ Se escribe en chino 雷军. Sus cargos más importantes son cofundador, presidente y director ejecutivo actuales de Xiaomi Communications Co., Ltd.

⁵⁸ Se escribe en chino 李彦宏. Sus cargos más importantes son cofundador, presidente y director ejecutivo actuales de Baidu, Inc.

⁵⁹ Se escribe en chino 周鸿祎. Sus cargos más importantes son cofundador, presidente y director ejecutivo actuales de Qihoo 360 Technology Co., Ltd.

⁶⁰ Se escribe en chino 马化腾. Sus cargos más importantes son cofundador, presidente y director ejecutivo actuales de Tencent Holdings Ltd.

⁶¹ Se escribe en chino 杨磊.

4.2.2. Eco generado por la obra de Liu Cixin en el resto del mundo

La *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin, además de ser un fenómeno de ventas en su país de origen, ha conseguido entrar al mercado de muchos países y ha ganado bastantes premios internacionales. Es la primera novela de ciencia ficción de la Nueva China, del año 1949 en adelante, que ha sido traducida al mercado estadounidense (Televisión Central de China, 2015). Los lectores foráneos (no chinos) más conocidos pueden ser Barack Obama y Mark Zuckerberg, que en varias ocasiones han hablado del impacto que les ha dejado esta obra literaria (Blánquez, 2016; Gaffric, 2019: 21). Hasta mediados de marzo de 2021, la *Trilogía de los Tres Cuerpos* ha sido traducida a 31 idiomas⁶² (Cao Jin⁶³, comunicación personal, 17 marzo 2021, *vid.* Apéndice A).

A continuación, sin separarla en volúmenes individuales, enumeraremos los principales premios internacionales que esta trilogía ha ganado entre 2015 y 2020.

Tabla 3

Principales premios internacionales que ha ganado la Trilogía de los Tres Cuerpos de Liu Cixin entre 2015 y 2020

AÑO	PAÍS DE CELEBRACIÓN	PREMIO	CATEGORÍA
2015	Estados Unidos	<i>Hugo Award</i> (Premio Hugo)	<i>Best Novel</i> (Mejor Novela)
2017	Alemania	<i>Kurd-Laßwitz-Preis</i> (Premio Kurd Lasswitz)	<i>Bestes ausländisches Werk zur SF mit deutschsprachiger Erstausgabe von 2016</i> (Mejor novela extranjeta de 2016)
	España	Premios Kelvin 505	Novela extranjera
		Premio Ignotus	Novela extranjera
	Estados Unidos	<i>Locus Award</i> (Premio Locus)	<i>Science Fiction Novel</i> (Novela de ciencia ficción)
2018	Italia	Premio Italia	Romanzo Internazionale (Novela internacional)
2019	Estados Unidos	<i>Canopus Award</i>	<i>Excellence in interstellar writing-Previously Published Long-Form Fiction</i> (Excelencia en la escritura interestelar-Ficción larga publicada)

⁶² Hasta dicha fecha, China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd. ha cedido los derechos de autor de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin a 20 idiomas, que son: inglés, alemán, francés, español, húngaro, portugués, turco, polaco, checo, griego, tailandés, noruego, serbio, búlgaro, lituano, croata, indonesio, estonio, bengalí y árabe. Además, se ha obtenido la cesión de derechos de autor para otros 11 idiomas no por China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd. sino por otras vías, que son: finlandés, italiano, japonés, ruso, ucraniano, rumano, holandés, coreano, vietnamita, mongol y persa.

⁶³ Se escribe en chino 曹劲. Es director del Departamento de exportación de China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd.

	Japón	<i>Booklog Award</i>	<i>Best Foreign Novel</i> (Mejor novela extranjera)
2020		Premio Seiun	Mejor novela extranjera
		Japan Booksellers' Award	Mejor novela extranjera (tercer puesto)

Fuente: The Communist Youth League of China (2020)

Entre estos premios, el más significativo a todas luces es el Premio Hugo. Se debe no solo a su prestigio e influencia mundiales sin parangón en el gremio de ciencia ficción, sino también al hecho de que, por primera vez en la larga historia del Hugo, del año 1953⁶⁴ en adelante, una obra escrita por un autor no anglosajón consigue llevarse este galardón a la mejor novela (Blánquez, 2016; Gaffric, 2019: 21). Por el gran éxito tanto en los lectores mundiales como en los premios internacionales que ha adquirido la obra, Netflix ha planteado una adaptación televisiva de esta y el cineasta chino Derek Tsang⁶⁵ ha firmado para dirigir esta serie (Ji Yuqiao, 2021).

Bajo el sello de Nova, el primer volumen de la trilogía, *El problema de los tres cuerpos*, se publicó en España en 2016 gracias a la traducción de Javier Altayó. Un año después, en 2017, llegó el segundo, *El bosque oscuro*, traducido por Javier Altayó y Jianguo Feng⁶⁶. *El fin de la muerte*, el tercer volumen, se publicó en 2018, traducido por Agustín Alepuz Morales y corregido por David Tejera Expósito.

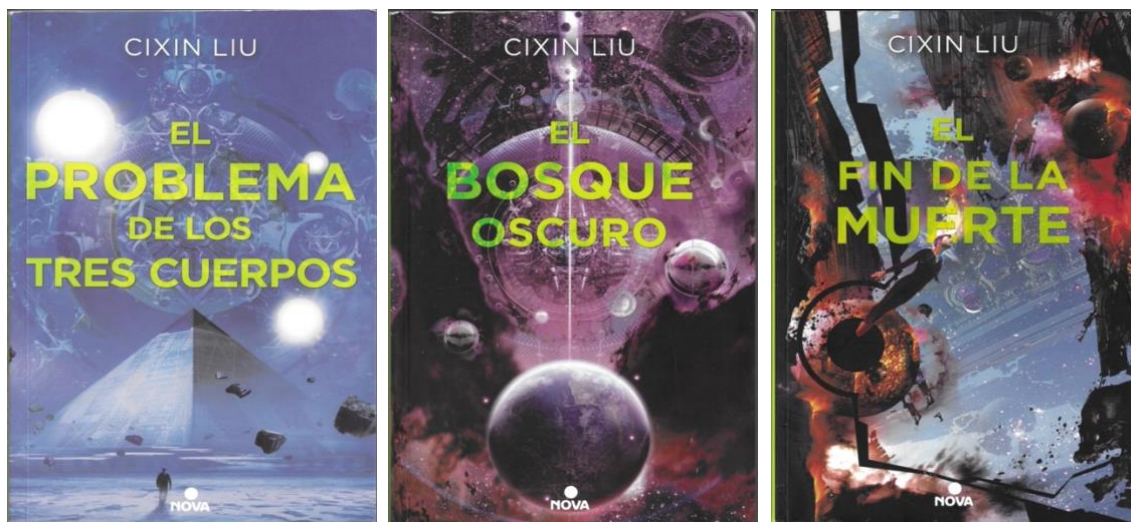
⁶⁴ Más información del Premio Hugo puede obtenerse en su página web oficial: <http://www.thehugoawards.org>.

⁶⁵ Se escribe en chino 曾国祥.

⁶⁶ Según Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C), él se encarga de la traducción de la primera parte del segundo volumen *El bosque oscuro* y Jianguo Feng, de la segunda. No hemos podido establecer contacto con Jianguo Feng. Sin embargo, no sabemos con precisión cómo se divide la novela china para la traducción de estos dos traductores. Por este motivo, cuando hablamos de la traducción en castellano de *El bosque oscuro*, siempre yuxtaponemos los nombres de Javier Altayó y Jianguo Feng.

Figura 4

Portadas de *El problema de los tres cuerpos* (Liu Cixin, 2016/2018) (Traducción española), *El bosque oscuro* (Liu Cixin, 2017) (Traducción española) y *El fin de la muerte* (Liu Cixin, 2018) (Traducción española)



En España, como puede observarse en la tabla 3, esta obra ganó en 2017 el Premio Ignotus y el Premio Kelvin 505 a la mejor “Novela extranjera”.

La trilogía de Liu Cixin ha conseguido, por tanto, entrar en el mundo literario de la ciencia ficción, gobernado de manera general por las creaciones de escritores occidentales, o, mejor, los estadounidenses (Televisión Central de China, 2015).

4.2.3. Sinopsis de la obra

Haremos ahora un sucinto resumen de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin. Cuenta con tantos elementos científicos (de ciencias naturales) que puede etiquetarse como ciencia ficción *hard* (Chen Qi, 2017/2018: 80-81; Li Miao, 2019: 271).

En ella se narra sobre todo la reacción de la sociedad humana ante una apocalíptica amenaza causada por la futura invasión y ocupación de la Tierra por parte de una raza extraterrestre, los trisolarianos del planeta Trisolaris, que pretenden el exterminio de la humanidad.

Durante la búsqueda de soluciones al conflicto, los seres humanos se enfrentan a un vasto número de desafíos. El primero es la batalla contra la Organización Terrícola-trisolariana, un grupo de traidores a la sociedad humana cuyos miembros mantienen con frecuencia contacto con los trisolarianos para facilitarles la llegada al planeta Tierra.

Luego, para defenderse, la humanidad plantea el Proyecto Vallado, por el cual cuatro personas elegidas, llamadas vallados, pueden hacer todo lo que quieran —pero sin manifestar sus verdaderos propósitos, porque los trisolarianos están vigilando a los humanos gracias a los sofones, partículas subatómicas inteligentes capaces de monitorizar toda actividad terrícola— con la finalidad de embaucar a los extraterrestres y asegurar la continuidad de la especie y la cultura humanas. Solo el cuarto vallado, Luo Ji, cumple su tarea y logra proponer la disuasión de bosque oscuro, que consiste en la amenaza de “una muerte para ambos”, al enemigo. También crea la figura del portador de la espada, el responsable de activar el botón que pondrá en marcha tal amenaza.

La segunda portadora de la espada, Cheng Xin, elige no activar la defensa, lo cual significa el fracaso de la disuasión, la llegada de los extraterrestres y, a la larga, el ocaso de la humanidad. Otro error que comete esta protagonista es impedir el proyecto de vuelos espaciales, con lo que se pierde la última oportunidad de salvar a algunas personas y conservar así la cultura humana.

Hay que recalcar que la extensión de la trilogía es aproximadamente de novecientos mil caracteres chinos (Gaffric, 2019: 26; Song Mingwei, 2017/2018: 35; Televisión Central de China: 2016), y que se particulariza tanto por la complejidad y diversidad de los personajes y argumentos como por la magna amplitud de tiempo —desde el siglo XX hasta el año 18906416 d. C.—. Más adelante, posponiendo el análisis circunstanciado de ciertos protagonistas a los siguientes capítulos, pasamos a introducir, lo brevemente posible, el marco diegético de cada volumen.

4.2.3.1. *El problema de los tres cuerpos*

La historia empieza en la época turbia de la Revolución Cultural china, que tuvo lugar entre 1966 y 1976. Ye Wenjie es una de las víctimas de este movimiento sociopolítico. Su padre, Ye Zhetai, un prestigioso profesor de Física de la Universidad de Tshinghua, situada en la ciudad de Pekín, acusado de autoridad académica reaccionaria y sometido a una gran humillación, es asesinado en un recinto deportivo de la misma universidad delante de la muchedumbre y de Ye Wenjie. Su madre Ye Shaolin (o Shao Lin), profesora de Física, y su hermana menor Ye Wenxue, con un olfato político sumamente sensible, saben romper con Ye Zhetai, denunciarlo y criticarlo para protegerse. Ye Wenjie, hasta aquí, es la única persona que no traiciona a su padre, a la verdad y a la justicia.

Dos años después, Ye Wenjie es enviada a la cordillera del Gran Khingan, al Cuerpo de Producción y Construcción de Mongolia Interior, cuyo trabajo consiste mayormente en talar numerosos árboles gigantes para crear una zona vallada en Pico Radar. Allí conoce al joven reportero del periódico *La Gran Producción*, Bai Mulin, quien se encarga de la traducción de *Primavera silenciosa* de Rachel Carson al chino para el consumo interno del Gobierno. Tras la lectura clandestina de tal libro censurado, Ye Wenjie se pregunta a sí misma:

¿Cuántas otras acciones humanas que parecían habituales, o incluso beneficiosas, terminaban siendo malignas? [...] Era [...] posible que todos los actos de la humanidad en su conjunto fueran malignos, que la maldad fuera la esencia del hombre y que cada individuo solo la reconociera bajo ciertas formas. La posibilidad de que el ser humano llegara a alcanzar por sí mismo un auténtico despertar ético resultaba así tan ridículo como imaginar que uno podía despegar los pies de la tierra a base de tirarse del pelo. Necesitaba la ayuda de una fuerza externa (Liu Cixin, 2016/2018: 29-30).

Es esta idea la que guía el resto de su vida.

Por varios motivos, y también debido a sus ricos conocimientos de astrofísica, entra a Costa Roja, una base científica militar ubicada en Pico Radar, pese a su identidad contrarrevolucionaria. Al principio solo le está permitido realizar labores técnicas baladíes, pero poco a poco se convierte en una trabajadora indispensable. Después de ganar la confianza de Lei Zhicheng, astrofísico y comisario político de la base Costa Roja, y Yang Weining, ingeniero jefe de la misma base y luego marido de Ye Wenjie, ella tiene acceso a la verdadera meta velada de Costa Roja: enviar al universo mensajes con el propósito de encontrar inteligencia extraterrestre.

Para su trabajo tiene que gestionar muchos datos de observación, algunos de ellos inexplicables. De manera que Ye Wenjie aventura la hipótesis de que el sol es un amplificador de ondas de radio gigante. Para corroborarla, envía una señal al sol aprovechando una revisión del equipo transmisor. No recibe ninguna confirmación inmediata; de hecho, la respuesta va a tardar ocho años.

Un día, Ye Wenjie nota algo atípico a la hora de observar la onda en el visor. Es una señal con información inteligente que, después de ser decodificada, está repitiendo una misma frase:

¡No contestéis!

¡No contestéis!

¡No contestéis! (Liu Cixin, 2016/2018: 284)

Precedido por este aviso, viene el texto completo:

Este mundo ha recibido vuestro mensaje.

Se dirige a vosotros un pacifista que lo habita. Para vuestra civilización, es una suerte que yo haya sido el primero en leer vuestro mensaje. Os lo advierto:

¡No contestéis!

¡No contestéis!

¡No contestéis!

Sois una entre diez millones de estrellas que hay en la misma dirección. Siempre que no respondáis, este mundo seguirá siendo incapaz de determinar vuestra ubicación. Si lo hacéis, estaréis revelando vuestras coordenadas ¡y vuestro mundo será invadido!

¡No contestéis! ¡No contestéis! ¡No contestéis! (Liu Cixin, 2016/2018: 284)

No obstante, esta advertencia de buenas intenciones no puede detener a Ye Wenjie, desesperada con la humanidad y con su propio destino, quien decide realizar una transmisión secreta incluyendo el siguiente mensaje:

¡Venid!

Yo os ayudaré a conquistar este mundo.

Nuestra civilización ya no es capaz de resolver sus problemas por sí misma. Necesitamos la intervención de vuestra fuerza (Liu Cixin, 2016/2018: 288).

Es así como se establecen las primeras conversaciones entre la Tierra y otra civilización, que, sin que la emisora lo sepa, van a cambiar el curso de la historia humana.

Para mantener todo esto en secreto, Ye Wenjie se ve obligada a matar, bajo la apariencia de accidente de trabajo, a Lei Zhicheng y, aunque no es su intención, a su cónyuge Yang Weining, poco antes de dar a luz a su hija Yang Dong. Después del doble asesinato, no hay nadie más que ella que esté enterado de la existencia de aquella inteligencia alienígena, ni mucho menos del contacto que ha tenido la humanidad con la civilización trisolariana.

Dos años después del nacimiento de Yang Dong, concluye la Revolución Cultural y Ye Wenjie puede volver con su hija a su *alma mater* tras la rehabilitación política de su padre y de ella. Como personal docente e investigadora de la universidad, conoce a Mike Evans, multimillonario fanático a ultranza del comunismo panespecie, cuya meta es defender acérrimamente la absoluta igualdad entre todos los seres de la Tierra. Viendo que él también está desesperado ante la maldad innata de la especie humana, Ye Wenjie le cuenta el contacto que ha tenido con Trisolaris.

Tres años después, Evans crea, dentro de Juicio Final, un descomunal barco de navegación y transporte, la Organización Terrícola-trisolariana, que luego programa el Movimiento Terrícola-trisolariano. Sus miembros quintacolumnistas tratan de invitar a los trisolarianos a la Tierra para que reformen la civilización humana y que enseñen a los humanos cómo son la paz y la armonía, y también reconocen a Ye Wenjie como la máxima líder y comandante.

La vía principal de difusión de la cultura trisolariana y de captura de nuevos miembros es el videojuego *Tres Cuerpos*, que ofrece mucha información acerca de cómo es el planeta Trisolaris.

Es un mundo sin pautas definidas ni estabilidad. Allí hay dos tipos de era: la era estable y la era caótica. Una era dura lo que tarde en iniciar la siguiente. En la era caótica el mundo es anárquico, sin que nadie sepa cuándo saldrá el sol o cuándo bajará, ni cuánto tiempo durará la era actual, extremadamente gélida o cálida. En las eras caóticas, es decir, en la mayor parte del tiempo, la mayoría de los trisolarianos se deshidratan para transformarse en unos pellejos enrollables almacenados. En las estables, al contrario, el sol sale y se pone con regularidad. El ciclo día-noche está establecido en ciertas horas, y la ordenada alternancia de luz y oscuridad suaviza el clima del planeta. Por lo mismo, los deshidratados se rehidratan. Nadie sabe predecir cuánto tiempo durará la estabilidad, quizás pocos días, quizás varios siglos.

Las civilizaciones, asincrónicas, solo pueden prosperar en las eras estables. Si bien pueden conservarse paralizadas en algunas eras caóticas, acaban siendo destruidas de manera completa si la inestabilidad dura mucho tiempo, lo cual supone que los trisolarianos supervivientes tienen que reiniciar o reconstruir su civilización desde el principio. Es por esto por lo que, en la larga historia de Trisolaris, hay numerosas civilizaciones: todas empiezan desde cero y terminan en dispares grados de desarrollo.

Todo esto se debe a los tres soles que coexisten en el sistema estelar trisolariano. Durante mucho tiempo lo que buscan los habitantes es aprovecharse de la estabilidad,

poco frecuente, para desarrollar sus civilizaciones. Aunque sea imposible determinar el misterioso patrón de los movimientos de los tres soles, habrá una esperanza de que una civilización muy bien avanzada sepa protegerse de las devastadoras calamidades acarreadas por las eras caóticas y sobrevivir.

No obstante, con arreglo a un reciente estudio astronómico, este sistema estelar, en el que solo existe un planeta —Trisolaris—, constaba antes de doce. Los soles aniquilan a estos planetas, y, así, tarde o temprano, ser aniquilado es el destino final inexorable para este único temporal superviviente. Tal descubrimiento cambia la estrategia de los trisolarianos: puesto que su hogar no es ideal para la continuidad de la civilización, se dedican a la búsqueda de un planeta alternativo para la emigración. Gracias al primer mensaje y la respuesta de Ye Wenjie, los trisolarianos, después de saber la dirección y la distancia, consiguen localizar a un nuevo mundo: la Tierra.

De todas formas, en Trisolaris la supervivencia de la civilización tiene una primacía absoluta. Para cumplir esta meta, la sociedad trisolariana no es tan pacífica como imaginan Ye Wenjie y sus camaradas.

A fin de asegurar la supervivencia de la civilización como un todo, ya casi no se respeta al individuo. Al que ya no puede trabajar, se lo incinera. Vivimos en un estado de autoritarismo extremo. La ley solo contempla dos veredictos: pena de muerte para los culpables de cualquier delito y libertad para los inocentes. Los aspectos que me resultan más intolerables son el anquilosamiento y la monotonía. Todo lo que pueda conducir a la debilidad de espíritu se considera maligno; no tenemos literatura, no tenemos arte, no existe apreciación ni búsqueda de la belleza... (Liu Cixin, 2016/2018: 369)

Son palabras del observador que recibe la señal enviada por Ye Wenjie y luego le manda el aviso. Al igual que ella, está desesperado ante su propia civilización. Esta razón es la que le lleva a proteger aquella lejana desconocida civilización humana, a riesgo de que lo quemen/maten.

Volvamos a la Tierra. El ingeniero Wang Miao, a través del videojuego *Tres Cuerpos*, por medio del contacto con Shen Yufei —una científica japonesa y miembro destacada de la organización ilegal dirigida por Ye Wenjie— y Pan Han —mediático biólogo y ecologista y miembro de la misma organización—, y gracias a la ayuda de Ding Yi —físico teórico y novio de Yang Dong— y Shi Qiang —también tratado como Da Shi, un policía pícaro pero eficaz—, logra infiltrar en esta. Como físico cuya especialidad es

la nanotecnología, colabora con el ejército integrado por las fuerzas de diversos países para indagar el motivo tras los suicidios de varios científicos —Yang Dong inclusive—.

Gracias a su información, se revela que se matan por los desórdenes en el campo de la Física, a saber, por la consideración de que “la física nunca ha existido y nunca existirá” (Liu Cixin, 2016/2018: 63). Estos desórdenes son inducidos por los trisolarianos gracias a su tecnología puntera. Tras la investigación de Wang Miao, el ejército detiene a Ye Wenjie. Sin embargo, Evans, el más peligroso, queda fuera del alcance de los militares y la policía, escondido con sus seguidores en Juicio Final, reteniendo los mensajes enviados por los trisolarianos.

De facto, toda la Tierra está entonces bajo el control de los trisolarianos por medio de los sofones, protones transformados en un ordenador superinteligente que tienen una estructura nonadimensional y pueden desplegarse a la hora de llegar a la Tierra hasta en dos dimensiones. Siendo así, se dispersan por doquier tanto para vigilar a los seres humanos sin perder ningún pormenor como para causar desórdenes en los experimentos de Física desestabilizando sus resultados. Pero lo peor de todo es que, debido a la inestabilidad en los experimentos de Física fundamental, la existencia de los sofones trisolarianos suponga un bloqueo para el avance en la ciencia y la tecnología de la Tierra. Dicho de otra manera, a causa de los sofones, en estas ramas del saber la humanidad se queda donde está, sin poder tener ocasión de realizar desarrollo significativo alguno.

Dada la suma importancia de los mensajes enviados desde Trisolaris, la sociedad humana se ve obligada a idear una solución que, por un lado, asegure los soportes de almacenamiento de los mensajes y, por el otro, reduzca al mismo tiempo a Evans y sus hombres a una situación de indefensión para que estos no tengan tiempo de destruirlos. Shi Qiang plantea que tensen múltiples filamentos finos e invisibles del nanomaterial creado por Wang Miao entre dos pilares colocados en las orillas del canal de Panamá. Así se teje una maraña cerrada y ultrarresistente que corta tanto el barco como a toda la tripulación y que deja en los soportes de almacenamiento solo unas superficies de corte regulares y fáciles de reparar. Así tiene lugar la operación Guzheng, en la que la humanidad logra eliminar a la mayoría de los enemigos quintacolumnistas, quienes durante tal operación no reciben ninguna ayuda de Trisolaris por la desconfianza que los extraterrestres sienten por ellos, y consigue la copia de los mensajes extraterrestres clave.

Aunque los terrícolas han superado el primer escollo, es aún muy pronto para cantar victoria. La gran flota trisolariana llega dentro de unos cuatro siglos y medio, la Tierra y la sociedad humana son del todo transparentes para los extraterrestres, y el

progreso en la ciencia está paralizado completa y definitivamente... ¿Qué más pueden hacer los seres humanos con lo poco que tienen para su salvación?

4.2.3.2. *El bosque oscuro*

La humanidad no tiene secretos frente a sus omniscientes adversarios trisolarianos, lo cual casi equivale a una derrota incuestionable para la Tierra en esta batalla interplanetaria.

Sin embargo, los enemigos no saben leer los pensamientos. No cuentan con órganos de comunicación, pero sus cerebros pueden mostrar al mundo exterior lo que piensan, y así se comunican. Para ellos, “pensar” es igual que “decir”, visto que no pueden ocultar los pensamientos. Pero los seres humanos no los proyectan: son capaces de esconder lo que piensan. La artimaña y la falsedad, entonces, pueden ser sus armas.

A partir de esta pequeña ventaja con que cuenta la especie humana, se propone el Proyecto Vallado. El núcleo de este plan reside en que los cuatro vallados pueden hacer lo que estimen conveniente para sus propósitos, que conducen al objetivo esencial —la continuidad de la especie y la cultura humanas—, pero los extraterrestres no deben conocer sus verdaderas intenciones. En pocas palabras, su trabajo consiste en salvar a la humanidad haciendo trucos para engañar a los trisolarianos. En total, se elige a cuatro personas a la vez. Este proyecto destinado a la salvación de los humanos está acompañado por un expediente de contramedida formulado por Trisolaris y los restantes miembros de la Organización Terrícola-trisolariana: para cada vallado se designa un/a desvallador/a.

Frederick Tyler, el primer vallado y exsecretario de Defensa estadounidense, sobresale sobre todo por sus ideas estratégicas y su capacidad de liderazgo. Se dedica al Plan Miríada de Mosquitos, cuyo propósito encubierto es destruir tanto la flota de la Tierra —por la desesperanza total que lo preside con la humanidad— cuanto la de Trisolaris —debido al hecho de que no jura lealtad a Trisolaris tampoco—. No supone mucho trabajo para su desvallador averiguarlo todo. Abatido por el acierto de su desvallador y el tormento ocasionado por su identidad de vallado, se libra de este cargo suicidándose.

Es necesario resaltar que, en la versión original china, sin embargo, la propuesta de Frederick Tyler, algo distinta, está estrechamente relacionada con otra obra de Liu Cixin, *La esfera luminosa*, publicada en China antes de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*. Teniendo en cuenta la dificultad que podrían tener los lectores no chinos, para quienes

era imposible leer entonces *La esfera luminosa* por la falta de traducción, Liu colaboró con la editorial Tor Books y reescribió esta parte sustituyéndola por nuevo contenido para la traducción inglesa. En la traducción española lo que se puede leer es el contenido nuevo (Cao Jin, comunicación personal, 17 marzo 2021, *vid.* Apéndice A; Wang Yao, 2019: 151).

El segundo elegido es el presidente de Venezuela. Se llama Manuel Rey Díaz, bajo cuyo mandato este país se convierte en un símbolo de igualdad, justicia y prosperidad, debido al Socialismo del Siglo XX. Otro logro suyo radica en derrotar a las tropas invasoras de Estados Unidos con bastante pocos recursos; en otros términos, es un estratega hábil para conseguir una victoria del débil sobre el fuerte. Durante su permanencia en el cargo muestra una gran pasión por las armas nucleares, o, más precisamente, por el modelo estelar digital para armas nucleares de gran capacidad. Cinco años después del comienzo, tal modelo ya está inicialmente completado, pero a causa de las limitaciones científicas, en ese momento no puede avanzar más. Por tanto, Rey Díaz se pone a hibernar, convencido de que llegará un día cuando la humanidad logre alcanzar ese progreso.

Ocho años después, gracias a un inesperado adelanto en tecnología informática, Manuel Rey Díaz despierta de la hibernación y realiza su prueba de la explosión de las bombas estelares de hidrógeno en Mercurio, que en el Día del Juicio Final será la base de defensa y el último bastión de la humanidad. No obstante, su desvallador también consigue levantar el velo de su plan estratégico oculto. *De facto*, lo que quiere hacer es, si llega ese día, por medio de este millón —o más, si la humanidad puede fabricar tantas— de bombas estelares de hidrógeno, hacer estallar Mercurio y, tras una reacción en cadena, destruir todo el sistema solar. Se trata de un suicidio amenazante: si vienen los trisolarianos, los seres humanos, al precio de perder su único refugio, destruyen por sí mismos el sistema solar, pese a que esto supone el exterminio de la humanidad. Ocurre igual con los recién llegados: se extingue tarde o temprano la especie trisolariana si pierde la única esperanza, la Tierra, sin contar con otro mundo alternativo al que emigrar. La amenaza, como piensa el presidente de Venezuela, puede forzar la rendición de los enemigos y asegurar la victoria final de la facción terrícola.

La publicación de las intenciones ocultas de Manuel Rey Díaz por parte de su desvallador suscita mucha antipatía y rabia en la sociedad humana. Los representantes de varios países, por tanto, lo acusan del recién inventado crimen de Extinción de la Vida en la Tierra. Pero al final se libra de la posible sentencia, gracias a su reloj especial, que,

según él, envía continuamente a las bombas emplazadas en Mercurio una señal de no detonar, a no ser que su corazón deje de latir. Esta (falsa) amenaza funciona, y el señor presidente logra volver a su país natal, sano y salvo, antes de ser linchado por sus queridos compatriotas, quienes gritan con irritación: “¡Malvado! Nos habrías matado a todos” (Liu Cixin, 2017: 346).

Bill Hines, de origen británico, también es un compañero de Frederick Tyler y Manuel Rey Díaz. Su rasgo más destacable es la insólita combinación de capacidades científica y política: es al principio un científico veterano y luego un político mesurado. Enterado de la restricción científica y de que los estudios de la neurociencia, que se encuentran entonces en pañales, no están lo bastante avanzados para soportar su propuesta —Escáner Total de todas las secciones del cerebro—, Bill Hines, junto a su esposa, Keiko Yamasuki, la neurocientífica de primer orden, opta por la hibernación.

Al igual que Manuel Rey Díaz, despiertan ocho años después. Con los ordenadores de nueva generación, se pone en práctica su proyección ambiciosa: los científicos pueden ver directamente la imagen global procesada de la estructura cerebral. Al mismo tiempo, Bill Hines y Keiko Yamasuki de improviso alcanzan el mecanismo mental para realizar dictámenes, así como la manera de modificarlo. Partiendo de este descubrimiento, logran fabricar el precinto mental con la finalidad de imponer a los seres humanos una fe inamovible en la victoria final.

Aquí debemos añadir un detalle: por una multitud de motivos, una parte de los humanos no cree que, de cualquier modo, pueda vencer a los trisolarianos. Para algunos de ellos, todos los esfuerzos que hacen los terrícolas, o, mejor, los demás, son nada más que una farsa desprovista de sentido. Se trata del Derrotismo. Otra tendencia es el Escapismo, que, en lugar de la continuidad de la humanidad como un conjunto, clama por centrar los recursos en la fabricación de unas contadas naves espaciales para llevar a cabo la salvación para una parte pequeña de la raza humana. Tales ideologías son peligrosas sobre todo si imperan en las fuerzas espaciales, cuya meta última es (o debe ser) luchar hasta el último segundo contra los invasores extraterrestres. El asombroso precinto mental puede ser una medida eficiente y definitiva para eliminar estas incertidumbres ideológicas pasivas.

Tal idea genera mucha controversia en términos éticos; de eso no cabe duda ninguna. En comparación con la continuidad de la especie humana, ¿no importa la pérdida de la libertad de pensar? ¿Siguen siendo humanos después de renunciar la capacidad de pensar con libertad? ¿Será un control del pensamiento si alguien toma la decisión por su

voluntad propia de crear una fe incambiable e indeleble en su propia mente? Al final, se llega a un acuerdo: se construye una instalación pública, el Centro para la Fe, así se llama, donde solo los miembros de las fuerzas espaciales pueden solicitar de forma completamente voluntaria el precinto de “la creencia en la victoria final en esta guerra” (Liu Cixin, 2017: 314), y la operación se da bajo una supervisión altamente rigurosa.

Ahora bien, según lo desvelado por su desvalladora, su mujer Keiko Yamasuki, Bill Hines es desde los pies a la cabeza un escapista, y en todos los cinco dispositivos de precinto mental —uno público más cuatro secretos— hay un signo menos, tan humilde que ni los sofones ni la supervisión humana lo detectan. Se trata de un cambio pequeño pero esencial: todas las personas con mentalidad precintada creen inquebrantablemente en una versión negativa de “la creencia en la victoria final en esta guerra”, *id est*, en la derrota. Además, algunos de los marcados poseen los otros cuatro dispositivos y pueden precintarse a más gente de modo clandestino. Después del descubrimiento, Keiko Yamasuki se suicida, y Bill Hines sigue viviendo.

El último vallado es un chino, Luo Ji, un profesor de universidad de astronomía y sociología poco responsable con su investigación. Antes de contar su vida como vallado, hemos de aclarar el nudo de los primeros dos volúmenes. Son compañeros de instituto Luo Ji y la hija de Ye Wenjie. Tras la muerte de Yang Dong, en un encuentro entre ellos, Ye Wenjie aconseja a Luo Ji que estudie la sociología cósmica, una disciplina que solo piensa ella:

Supongamos que existe un vasto número de civilizaciones repartidas por el universo en un orden similar al del número de estrellas detectables. Tales civilizaciones conformarían, en conjunto, una sociedad cósmica. La sociología cósmica sería el estudio de la naturaleza de esa supersociedad. [...] Las enormes distancias que separan a las distintas sociedades civilizadas del universo se encargan de difuminar los factores de caos y aleatoriedad que puedan hallarse en cada una de sus complejas estructuras, convirtiéndolas en puntos de referencia bastante fáciles de procesar matemáticamente. [...] [Sus] axiomas [son] [...] que la necesidad primordial de toda civilización es su supervivencia. [Y] que aunque las civilizaciones crecen y se expanden, la cantidad total de materia del universo siempre es la misma. [...] Para poder derivar un esquema general de la sociología cósmica a partir de estos dos axiomas, necesitarás otros dos conceptos importantes: el de «cadenas de sospecha» y el de «explosión tecnológica» (Liu Cixin, 2017: 13-15).

Tal vez debido al hecho de que Luo Ji es la única persona que oye hablar de esta disciplina, es elegido para el Proyecto Vallado y siempre es objeto de tentativas de asesinato por parte de los trisolarianos.

Después de ser vallado, lo primero que pretende es renunciar a su recién adquirido cargo. Cuando entiende que ya no puede deshacerse de esta identidad, pide, en beneficio propio, que le ofrezcan una vida tranquila pero lujosa y, además, que busquen una chica con quien sueña y se la presenten. Ya que “es parte del proyecto”, hacen cumplir todos sus deseos. Así, durante cinco años, Luo Ji se esconde en su paraíso con su recién casada mujer Zhuang Yan, sin que le importe lo que está pasando fuera. No obstante, un vallado escondido que no hace nada no es lo que la humanidad espera y, menos aún, permite. Un día, Zhuang Yan y su hija Xia Xia se van (o se les ordena que se vayan) a hibernar hasta la guerra final. Su desaparición deja consternado a Luo Ji. Para poder volver a verlas sanas y salvas, y para que, cuando despierten, no experimenten la devastación de la humanidad, empieza a madurar y se pone a cumplir con su responsabilidad pensando seriamente en las posibilidades de salvación de la especie humana y la cultura terrícola.

Como él aconseja, la Tierra, por medio del sol, un amplificador de ondas de radio gigante, manda el patrón de posición de la estrella 187J3X1, a 49,5 años luz del sol. Se trata de un experimento sigiloso, o, mejor, un experimento cuya finalidad no parece fácil de interpretar para los trisolarianos. En realidad, lo hace para comprobar la hipótesis sobre el peligro de exponer las coordenadas de un planeta al universo. Tras este trabajo, entra en estado de animación suspendida. Ciento ochenta y cinco años después, Luo Ji, despertado de la hibernación, se encuentra en una sociedad totalmente distinta: todos los objetos son de inteligencia artificial hiperdesarrollada y el Proyecto Vallado es visto como una simple anécdota, símbolo de la locura imperante en tiempos pasados.

Esta paz acaba cuando los humanos se enteran de la destrucción de 187J3X1. La “maldición” de Luo Ji se hace realidad. Es muy peligroso exponer al universo la localización de una estrella o un planeta. Al mismo tiempo, los trisolarianos también se dan cuenta de que Luo Ji es hábil y que la Tierra puede desvelar su ubicación. Así pues, manda diez sondas espaciales de interacción nuclear fuerte —llamadas también gotas— al sistema solar con el fin de destruir por completo las fuerzas armadas humanas en el espacio y sellar el sol.

Pero Luo Ji sabe jugar bien sus cartas: hace otro truco —el Proyecto Nevado— para disponer 3.614 bombas con alta precisión en el espacio exterior e, inspirado por el reloj especial de Manuel Rey Díaz, tiene un monitor de signos vitales que manda cada

segundo la señal de no activarlas, porque si detonan, su luz transmite la posición de Trisolaris y sus estrellas cercanas. Todo esto le da mucho peso a Luo Ji en el negocio con Trisolaris, que conviene en retirar las sondas, levantar el bloqueo sofón, transmitir la ciencia y tecnología trisolarianas y ayudar a los terrícolas a construir un mejor sistema de transmisión de señales. Con el sistema de retransmisión de ondas gravitatorias de última tecnología, la Tierra crea la disuasión de bosque oscuro.

No obstante, las otras civilizaciones extraterrestres, al poder detectar la señal mandada por la humanidad y luego localizar a Trisolaris, también pueden situar a la Tierra, ya que las conversaciones entre estos dos planetas han podido revelar la ubicación relativa del segundo. En otras palabras, la exposición de las coordenadas de Trisolaris significa también la autoexposición suicida de la Tierra. Así que la Tierra debe hacer todo lo posible para evitar poner en marcha el mecanismo defensivo. En consecuencia, gracias a esta amenaza de “la muerte para ambos bandos”, surgen un equilibrio estratégico entre la Tierra y Trisolaris y una posibilidad para ellos de convivir en armonía.

Al final, Luo Ji comprende cómo es la sociología cósmica. A partir de los dos axiomas formulados por Ye Wenjie, puede deducirse que, muy probablemente, el universo está repleto de civilizaciones y entre ellas existe competencia por el espacio y recursos libres. Pero ¿por qué parece vacío?

Luo Ji introduce dos nociones: la benevolencia y la malicia entre las civilizaciones. La benevolencia de una civilización significa no ser la primera en atacar y erradicar a otras, mientras la segunda es lo contrario. Conozcámoslas junto a las cadenas de sospecha y la explosión tecnológica, dos conceptos mentados por Ye Wenjie. Si la civilización A está enterada de la existencia de la civilización B y quiere ponerse en contacto con la segunda, lo que hace B, después de recibir la señal pero antes de saber si va a contestar, es determinar si A es benévola o maliciosa. Pero según el primer axioma, las civilizaciones siempre aspiran a sobrevivir, lo cual impide a B ignorar el posible peligro y pensar ingenuamente que A es benévola, independientemente de que B lo sea. Dicho con más precisión, la relación entre la civilización A y la B es más que intrincada: si bien A cree que B es benévola, A jamás sabe si B estima que A es benévola o maliciosa; incluso si A sabe que B considera a A una civilización benévola y B también puede asegurar que A piensa que B es benévola, B no sabe lo que piensa A sobre lo que piensa B sobre lo que A piensa sobre B... Tal lógica puede extenderse por tiempo indefinido. Así es una cadena de sospecha, que, por la distancia y la heterogeneidad en casi todos los sentidos entre las civilizaciones dispares, puede ser muy larga en el contexto universal.

En pocas palabras, el resultado del contacto entre dos civilizaciones —la desconfianza recíproca— es independiente de que sean benévolas o maliciosas.

En cuanto a la explosión tecnológica, implica que una civilización altamente avanzada tampoco puede desdeñar a una incipiente:

La civilización humana tiene cinco mil años de historia y la vida en la Tierra unos miles de millones de años. Pero la tecnología moderna se ha desarrollado en los últimos tres siglos. Visto desde la escala del universo, eso no es desarrollo, ¡es una explosión! El potencial de dar saltos tecnológicos es el explosivo oculto en el interior de toda civilización, y si algún factor interno o externo lo dispara, revienta. [...] [La civilización B es] más débil que [la civilización A], pero en cuanto [la B] reciba [su] mensaje y conozca [su] existencia, queda establecida la cadena de sospecha entre [ellas]. Si en cualquier momento experiment[a] una explosión tecnológica que de pronto [a B le] ponga por delante de [A], entonces [B será] más fuerte. Desde el punto de vista de la escala del universo, unos pocos cientos de años es como chasquear los dedos. [...] Por tanto, a pesar de ser una civilización recién nacida, [B] todavía [supone] un gran peligro [para A] (Liu Cixin, 2017: 543).

En conclusión, hay dos situaciones: si entre dos civilizaciones, A es la más débil pero ya capaz de localizar a B, obviamente un día B también dará con A. Luego se establecerá la cadena de sospecha. Si A está más desarrollada, también tiene que tomar en consideración la posible explosión tecnológica de B, la cual hará a B más fuerte y capaz de dar con A; esta situación es idéntica a la primera. Es decir, si una civilización sabe de la existencia de otra, la mejor o única opción no es callarse ni entablar conversación, sino atacarla.

El universo es como un bosque oscuro y las civilizaciones, unos cazadores armados que caminan en solitario. Un cazador no puede llamar la atención y tiene que permanecer inadvertido, porque en el mismo bosque, acaso a su lado, hay otros cazadores preparados para matarlo una vez que se encuentren con él. También debe disparar a quien tenga a la vista para evitar que le dispare. Así es como conviven las civilizaciones en el universo.

4.2.3.3. *El fin de la muerte*

La disuasión de bosque oscuro consta de dos subsistemas de transmisión: la descomunal antena de la superficie terrestre y la de la nave espacial *Gravedad*. Para esta estrategia defensiva trabajan los portadores de la espada. Durante los primeros cincuenta y cuatro años es Luo Ji quien vigila el botón del sistema de retransmisión de ondas gravitatorias. Su sucesora, Cheng Xin, una notable ingeniera de Tecnología Aeroespacial, es la protagonista de *El fin de la muerte*. De primera intención trabaja en el Centro de Planificación Tecnológica para la Agencia de Inteligencia Estratégica del Consejo de Defensa Planetaria, comandada por Thomas Wade, un estadounidense cruel y pragmático. Aprovechando la transparencia de los pensamientos y la vulnerabilidad a las artimañas de los enemigos extraterrestres, tal agencia procura enviar un espía humano, o, mejor dicho, parte de un humano, el cerebro, hacia la flota trisolariana que se está dirigiendo a la Tierra. Se trata del Proyecto Escalera. El cerebro del enfermo terminal Yun Tianming es elegido y mandado a ese remoto e insondable destino. Es un antiguo compañero de facultad tan enamorado de Cheng Xin que le regala, antes de la muerte de su cuerpo, la estrella DX3906 rodeada por unos planetas. Después del envío, Cheng Xin se va a hibernar.

Sale de su letargo tras más de dos siglos y medio por el negocio del uso público para toda la humanidad de dos planetas de la estrella regalada por Yun Tianming. Con el dinero que le pagan funda con AA, una joven astrónoma y luego amiga suya, el Grupo Halo, una empresa de construcción espacial. Aparte de la presidenta del Grupo Halo, otro cargo de Cheng Xin es la segunda portadora de la espada. Lo que la ayuda a ganar la elección son su filantropía y su ternura. Por el equilibrio y los contactos “amistosos” entre las dos civilizaciones, es una época en la que los trisolarianos se granjean una gran simpatía entre los terrícolas, con lo cual la humanidad no parece necesitar un portador de la espada tan duro y frío como Luo Ji y a él le sucede Cheng Xin, que no tiene el valor de asestar el golpe mortal.

En el lapso de pocos minutos después de la transferencia del interruptor de control del método defensivo disuasorio, Trisolaris, pensando que la otra antena, la nave *Gravedad*, ha sido aniquilada por dos gotas, toma medidas ofensivas y manda otras seis gotas a la Tierra para destruir el sistema disuasorio:

Transmisor de ondas gravitatorias de Norteamérica destruido.

Transmisor de ondas gravitatorias de Europa destruido.

Transmisor de ondas gravitatorias de Asia destruido.

Función de radioamplificación solar suprimida en todas las bandas.

[...]

El sistema de retransmisión universal de ondas gravitatorias no puede ser restaurado.

Disuasión de bosque oscuro terminada (Liu Cixin, 2018: 214-215).

La flota trisolariana, que supone la conquista total, llegará al sistema solar en pocos años. Trisolaris asigna Australia y parte de Marte como reservas para los terrícolas, y así entabla la Gran Migración de toda la humanidad —casi cuatro mil doscientos millones de personas— a ese continente, donde no habrá ninguna tecnología moderna, ni siquiera electricidad. Además, la falta de comida provoca un resultado genocida: los seres humanos famélicos, si no quieren ser comidos, tienen que comer a los demás. Según el plan de Trisolaris, los últimos vencedores, entre unos treinta y cincuenta millones, vivirán en la reserva para continuar la civilización terrícola. La única fuerza resistente en el preámbulo de la invasión alienígena son solo unos dos millones de personas, Luo Ji incluido, que organizan el Movimiento de Resistencia Terrícola.

No obstante (otra vez *no obstante*), la nave *Gravedad* sobrevive, de manera sorprendente, a la confrontación con las gotas. Después de detectar los rastros que la flota trisolariana destinada a la Tierra deja en la nube de polvo estelar, las personas a bordo creen que, por algún fallo del sistema de disuasión en contra de Trisolaris, ha concluido la paz en su planeta-hogar. Al final, escogen emprender la transmisión universal de ondas gravitatorias.

Después de recibir el mensaje destinado a todo el universo, los trisolarianos se ven obligados a entablar la fuga de su planeta; su flota cambia de rumbo y las gotas también se marchan. De suerte que se suspende la Gran Migración. Tanto Trisolaris como el sistema solar se convierten en un emblema de devastación y muerte. Siete años después de la activación de la transmisión universal, los terrícolas se enteran de que, hace tres años, Trisolaris ha sido destruido por parte de un tercer enemigo, una entidad alienígena desconocida. Menos de una milésima parte de su población total, contando los tripulantes de las flotas, antes destinadas a la Tierra y ahora a la deriva por el espacio, consiguen escapar.

Según los trisolarianos, existe una manera de decir al universo que una civilización es del todo inofensiva y no amenazante, algo parecido a un aviso de seguridad.

En otros términos, es posible evitar el ataque de bosque oscuro. Los humanos terrestres, en consecuencia, empiezan a buscar las posibles salidas y después proponen el Proyecto Búnker y el Plan Dominio Negro. Entretanto, Yun Tianming, cuyo cerebro es captado y mantenido por una de las flotas trisolarianas, tiene el permiso de hablar con Cheng Xin. Bajo la supervisión de los trisolarianos, Yun Tianming le cuenta tres cuentos infantiles llenos de metáforas, que engloban mensajes clave para la salvación humana. Después de un largo proceso de desciframiento, la humanidad logra interpretar la información acerca del vuelo espacial a la velocidad de la luz. Hasta aquí, hay en total tres planes.

El Proyecto Búnker se basa en tecnologías conocidas y entre los tres planes es el que tiene más posibilidades de realizarse. Se trata de una opción diseñada para albergar a toda la población humana en cincuenta ciudades espaciales construidas detrás de Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno, que podrán actuar como barreras para resguardarse de la explosión solar de un ataque de bosque oscuro. Con la finalidad de permanecer siempre dentro de las sombras de sus sendos planetas, estos hábitats espaciales se situarán junto a ellos y orbitarán alrededor del sol en sincronía con los planetas.

A su vez, el Plan Dominio Negro consiste en la transformación de todo el sistema solar en un agujero negro a velocidad de la luz reducida. Es decir, los humanos tienen que saber “alterar una constante física en una región espacial de un radio de cincuenta unidades astronómicas, o siete mil quinientos millones de kilómetros” (Liu Cixin, 2018: 464). Contemplando unas incógnitas teóricas, la gente lo bautiza con el nombre de Proyecto Ingeniería de Dios. Ahora bien, dejando a un lado su efecto como aviso de seguridad cósmica, la humanidad puede prever que tal plan actuará como una barrera de protección sumamente eficaz: los cálculos muestran que incluso los objetos fabricados con materiales de interacción fuerte, las gotas trisolarianas, por ejemplo, estarán destruidos por completo al pasar la frontera del dominio negro. Por ello, además del Proyecto Ingeniería de Dios, al Plan Dominio Negro le otorgan otro nombre, el de Caja Fuerte Cósmica. Con todo, plantea un mayor reto desde el punto de vista técnico, pero también supone el mayor grado de protección para la civilización humana. Además, dicho plan cuenta con una ventaja adicional: es la única opción que permite a los terrícolas seguir habitando en la superficie terrestre. Sin embargo, también redundará en un mañana tan abismal que no es de ninguna manera defendible:

El Sistema Solar acabaría completamente separado del resto del universo, y supondría la reducción del universo de dieciséis mil años luz a un centenar de unidades astronómicas.

Además, era imposible saber cómo sería la vida en un mundo como ese. Los ordenadores electrónicos y cuánticos seguro tendrían que operar a velocidades muy bajas para que la humanidad lograra retroceder a una sociedad de bajo nivel tecnológico, lo que representaría un precinto tecnológico aún más absoluto que el impuesto por los sofones. Además de un aviso de seguridad cósmica, el Plan Dominio Negro era también una forma de automutilación tecnológica. Los seres humanos nunca serían capaces de escapar de esa trampa elaborada mediante la velocidad de la luz reducida (Liu Cixin, 2018: 465).

La tercera vía es el Plan de Vuelo Espacial a la Velocidad de la Luz. La realización de este plan depende de la teoría desconocida de la propulsión por curvatura, pero su dificultad no supera a la del Plan Dominio Negro. Es cierto que el vuelo espacial a la velocidad de la luz no proporciona ningún tipo de seguridad a la civilización humana, sino que solo sirve —tal vez para una parte de la humanidad— para huir de la Tierra poniendo rumbo hacia el universo, es decir, para el exilio en el inmenso vacío del espacio. Se trata del sinónimo del Escapismo, lo cual supone un vasto número de barreras y trampas de tipo político y ético. Además, es un plan con el mayor número de incógnitas, hasta el punto de que, en el caso de que la humanidad consiga escapar al espacio, se enfrentará entonces a una multitud de peligros del todo imposibles de prever.

Resumiendo, a la especie humana desesperada no le queda más remedio que poner en marcha de modo simultáneo los estudios de los tres planes viables, aunque, cada uno a su manera, provocan impactos de alta gravedad en la sociedad humana.

Poco tiempo después, por un problema candente —el rastro de la propulsión por curvatura puede revelar la existencia de una civilización avanzada y llamar la atención de los futuros enemigos—, el tercero queda descartado y prohibido por las leyes. Sin embargo, no todos los seres humanos se limitan al marco legítimo. Thomas Wade, el antiguo jefe de Cheng Xin, busca seguir la investigación de naves espaciales propulsadas más allá de la velocidad de la luz y obtiene el apoyo de ella, quien también se decanta por los vuelos espaciales. Pero finalmente Cheng Xin pone el veto a las pruebas técnicas “peligrosas”, lo cual supone la suspensión definitiva de los estudios de vuelos espaciales de propulsión por curvatura, que al final resultan la única opción correcta alcanzable.

Medio siglo después, Cheng Xin despierta otra vez de la hibernación. El motivo de la reanimación es distinto a los anteriores. Ya no tiene que hacer nada, porque hay una alerta de ataque de bosque oscuro. En ese momento muchas personas ya viven en las ciudades espaciales; *id est*, se hace realidad al menos el Proyecto Búnker. Sin embargo,

lo que sorprende a Cheng Xin es que nadie parezca convencido de que la humanidad pueda sobrevivir. Curiosa, se entera del origen de la desesperanza generalmente extendida: un trozo de papel.

Era un objeto con forma de membrana rectangular, de 8,5 centímetros de largo y 5,2 centímetros de ancho, algo mayor que una tarjeta de crédito. Era tan delgado que su grosor no se podía medir. La superficie era de un blanco puro, justo como el de un trozo de papel. [...] no reflejaba la radiación electromagnética a ninguna longitud de onda. Su color blanco no era luz reflejada, sino emitida por el propio objeto. Toda radiación electromagnética, incluida la luz visible, simplemente pasaba a través del papel, que por lo tanto era del todo transparente. Las imágenes tomadas de cerca mostraban las estrellas detrás del trozo, aunque a causa de la interferencia de la luz blanca que emitía y el fondo negro del espacio, visto a lo lejos parecía tener un color blanco opaco. El objeto parecía inofensivo, al menos de manera superficial (Liu Cixin, 2018: 588-589).

Es este papel “inofensivo” lo que acaba con el sistema solar. Se trata de un espacio desconocido por la especie humana, un espacio bidimensional. Donde llegue este papel, el espacio tridimensional cae a las dos dimensiones. El sistema solar, junto a todo lo que existe en él, los planetas, las estrellas, las personas, los edificios, cualquier cosa, se convierte en una pintura muerta sin grosor.

Cheng Xin es uno de los supervivientes a bordo de *Halo*, la última nave espacial bautizada con este nombre que puede mantener la vida de ciertas personas durante mucho tiempo.

Antes de partir hacia el interior del universo, Cheng Xin habla con Luo Ji, quien, habitando en Plutón, prefiere caer junto con su hogar al mundo plano. Después del encuentro, *Halo* pone rumbo a la estrella DX3906 y vuela acelerando hasta la velocidad de la luz. Así, Cheng Xin y otras personas a bordo de todos los vuelos espaciales son los únicos representantes de la cultura terrícola, quienes, en el final del universo, junto a los recuerdos de civilizaciones invisibles, abren los brazos a un nuevo cosmos.

4.3. Críticas feministas sobre la *Trilogía de los Tres Cuerpos*

La *Trilogía de los Tres Cuerpos*, más allá de su éxito, ha suscitado una gran controversia en términos de sexismo. Uno de los comentarios feministas más citados es

el de Shao Yanjun⁶⁷, quien dice que, a pesar de su gusto por esta obra, a la hora de leerla ha tenido que esforzarse por “aguantar” a los personajes femeninos (Wang Yao, 2019: 152).

Lo cierto es que no solo los lectores cuestionan a algunas figuras de mujeres representadas en la obra, sino que también, como reconoce Liu Cixin al ser entrevistado, los editores de Estados Unidos han insistido en varias correcciones de la traducción inglesa del segundo volumen por la discriminación de género observada en la versión original. Sin embargo, el escritor no parece prestar demasiada —por no decir ninguna— atención al posible sexismo de su obra (Wang Yao, 2019: 151-152).

No queremos en este trabajo ir demasiado lejos acusando a Liu Cixin de misoginia o machismo, dado que, como dice el escritor, en otras obras suyas —tales como *La esfera luminosa*, *Round Soap Bubbles* y *The Thinkers*— hay figuras femeninas relevantes (Hong Kong Trade Development Council, 2011), y que lo que se pretende aquí no es un trabajo biográfico cuyo enfoque sea la vida personal, sino una investigación traductológica de solo una de sus numerosas obras.

A continuación, realizaremos un análisis desde la perspectiva feminista del sexismo reflejado en la *Trilogía de los Tres Cuerpos* para complementar nuestro estudio traductológico feminista.

⁶⁷ Se escribe en chino 邵燕君. Es profesora titular en literatura de la Universidad de Pekín.

5. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA *TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS* DE LIU CIXIN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA TRADUCCIÓN FEMINISTA: EL GÉNERO LINGÜÍSTICO Y/O EL SEXO BIOLÓGICO DE LOS PERSONAJES

Como hemos visto en el capítulo 3, uno de los objetos por los que luchan los traductores feministas es la aplicación y la popularización del lenguaje no sexista, de modo que el género gramatical, relativo en muchas ocasiones al sexo biológico de un ser y al sexismo lingüístico, es un problema insoslayable para ellos. En la traducción sino-hispana, esta cuestión pasa a primer plano.

Por lo tanto, comparando la versión china de la obra de Liu Cixin y su traducción castellana, vamos a estudiar, desde la perspectiva de la traducción feminista, catorce casos (un caso puede englobar varios ejemplos) relacionados con este tema cuyo análisis nos parece interesante y relevante. Los agruparemos en tres parcelas: los casos sobre el uso genérico del masculino y otras expresiones posibles para traducir los sustantivos y pronombres chinos, los sobre el *Male-As-Norm Principle* y los sobre el orden de precedencia de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico de los individuos en un sintagma nominal.

Aunque Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales no se consideren traductores feministas⁶⁸, algunos de sus textos en la lengua término son, como iremos comprobando, menos sexistas que los originales escritos en chino; es decir, las soluciones aportadas por ellos pueden generar efectos feministas en el sentido de que se elimina o se

⁶⁸ Para Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C), ningún pasaje de la trilogía es problemático, y su trabajo se limita simplemente a absorber la obra china, tanto su fondo como su forma, y después reproducirla en el castellano lo mejor posible.

No hemos podido establecer contacto con Jianguo Feng.

Por su parte, Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D) dice que no ha oído hablar de la traducción feminista. Para él la principal misión de un traductor radica en trasladar la obra original al otro idioma modificando el texto en la menor medida de lo posible, siempre y cuando ello no afecte a la naturalidad estilística en la lengua de destino. Por esta razón, cuestiona la necesidad de la traducción feminista y supone que no es deseable. También comenta que no tiene ningún problema con el género gramatical digno de mención más allá de las problemáticas habituales en cualquier traducción sino-española.

lima el sexismo que suponen los textos de partida⁶⁹. Pretendemos contestar, pues, a las siguientes preguntas:

- (1) ¿Cuáles son los motivos (o propósitos) por los que creemos que hacen falta las intervenciones feministas ante el problema del género gramatical y/o el sexo biológico?
- (2) ¿A qué soluciones recurren los traductores, Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, ante estos problemas?
- (3) ¿Son recomendables estas soluciones desde la perspectiva de la traducción feminista?

Trataremos de determinar también si las soluciones ofrecidas por los traductores pueden ser de ayuda para las futuras traducciones feministas chino-castellano.

En este capítulo, así como los dos siguientes, los casos pertenecientes a la misma parcela no están enumerados rígidamente en orden de precedencia ni en la versión original china ni en la española, sino que se agrupan conforme a las dificultades de traducción que genera cada uno y sus soluciones. Veremos abajo las tablas compuestas por dos columnas: en la izquierda copiamos los textos originales chinos⁷⁰ y las informaciones relativas al tema tratado, y reservamos la derecha para la traducción española. En la primera fila de estas tablas, de color rosa, ofrecemos la información clave de la cita, que engloba el

⁶⁹ No hemos podido contactar con la editorial Ediciones B ni los editores responsables de la publicación de la versión castellana de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin. Según Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C), los revisores podrían haber hecho algunos cambios de los que los traductores no son conscientes. Por esta razón, es importante aclarar que, aunque en la mayoría de las ocasiones hablemos solo de los traductores, no excluimos la posibilidad de que ciertas alteraciones sean decisiones de, por ejemplo, los revisores o la editorial. Así pues, tenemos en cuenta que la versión en castellano de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin sería el resultado del trabajo no solo de los traductores sino de más gente participante.

⁷⁰ Según Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C), quien se encarga de la traducción española de *El problema de los tres cuerpos* y parte de la de *El bosque oscuro*, su traducción se basa en unos documentos en PDF que recibe, algo distintos que la versión que se puede adquirir en el mercado de libros chino.

No hemos podido establecer contacto con Jianguo Feng.

Por su parte, Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D) nos informa de que realiza la traducción de *El fin de la muerte* partiendo de la edición de Chongqing Publishing Group publicada en 2010.

China Educational Publications Import & Export Corp., Ltd. nos ha facilitado los tres documentos en PDF que, según Cao Jin (comunicación personal, 13 diciembre 2021, *vid.* Apéndice B), son los que reciben los traductores.

En nuestro trabajo, todos los textos chinos citados proceden de la versión de Chongqing Publishing Group, fácilmente accesible para los lectores chinos, incluso los de los primeros dos volúmenes, dado que, en la mayoría de las ocasiones, en los archivos en PDF aparecen los mismos textos.

En el caso de que detectemos diferencias importantes entre las dos versiones chinas de los primeros dos volúmenes de la trilogía, como en los casos (2), (26), (32), (37), (61), (63) y (75), aclararemos en qué consisten y si afectan a la traducción española o a nuestro análisis. A lo largo del trabajo, “la versión china destinada exclusivamente a la traducción” siempre se refiere a uno de los documentos en PDF que reciben los traductores, y también es la única manera de hacer referencia a estos archivos digitales.

número de volumen y el número de página, siempre que puedan localizarse los textos concretos tanto en chino como en español. En las filas amarillas podemos encontrar los elementos fundamentales para nuestras disecciones de cada texto. Todos los subrayados, por último, son nuestros.

Durante la parte restante del estudio, cuando decimos que una traducción es una solución feminista, estaremos implicando que, en el texto final, no sexista, se observan algunos efectos feministas, aunque no sea la intención de los traductores. Si llamamos una traducción intervención feminista de los traductores, en cambio, esto significa que, a nuestro entender, los traductores notan, tal vez de manera inconsciente, el sexismo del texto original y buscan borrarlo en su trabajo.

5.1. Tratamiento de los pronombres y sustantivos chinos: el uso genérico del masculino y otras expresiones posibles

En el capítulo 3 hemos indicado que el género lingüístico, más precisamente, el masculino genérico, es una destacable característica que el feminismo ha considerado sexista, y ello afecta tanto al español como al chino, cuyo uso de los pronombres 他 [tā], ‘él’, y 他们 [tā men], ‘ellos’, es equiparable. En toda traducción feminista desde el chino al castellano, el masculino genérico es uno de los retos que no se pueden soslayar: como su uso puede considerarse sexista, los traductores deben intervenir cuando se emplea en el texto original y también evitar utilizarlo en la lengua de llegada. En los siguientes nueve casos recopilados a continuación se observa cómo abordan los traductores este asunto (*vid.* 3.2.4.1.).

CASO (1)

<p>Texto original chino: página 58 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)</p>	<p>Traducción española: página 12 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)</p>
---	---

“四·二八”的人在前面多次玩过这个游戏，在楼顶上站出来的人，除了挥舞旗帜外，有时还用喇叭筒喊口号或向下撒传单，每次他们都能在弹雨中全身而退，为自己挣到崇高的荣誉。	No era la primera vez que <u>un miembro</u> de la Brigada protagonizaba un acto de provocación como aquel. Además de hacer ondear banderas, también <u>gritaban</u> eslóganes a través de megáfonos o <u>arrojaban</u> octavillas sobre las cabezas de sus atacantes. En cada una de las ocasiones anteriores, <u>el osado u osada</u> había logrado escapar indemne de las balas y ganarse fama de valiente.
人: ‘persona’ ⁷¹	un miembro
人: ‘persona’	Ø gritaban, Ø arrojaban
他们: ‘ellos’	el osado u osada

En el texto fuente, *他们* [tā men] significa literalmente ‘ellos’. Está compuesto por el pronombre personal masculino *他* [tā], ‘él’, y el carácter *们* [men], la marca de la pluralidad. De acuerdo con las reglas gramaticales de chino que hemos presentado en el capítulo 3, es fácil entender mediante este pronombre personal masculino en plural que han aparecido varias personas de la Brigada del 28 de Abril en lo alto del edificio para expresar sus intenciones políticas; además, puede que sean todos varones o que haya mujeres y hombres. Más probable es la segunda suposición, pues en el mismo párrafo del libro nos cuenta el escritor chino que esta vez quien sale en este escenario con la enorme bandera de la Brigada es una muchacha. Aquí se puede observar, entonces, el fenómeno del uso genérico del masculino en chino.

La traducción literal en español de este pronombre es, sin duda alguna, *ellos*, que, en vista del uso genérico del masculino, vale para designar tanto a los varones como a las mujeres y varones (*vid.* 3.2.4.3.1.). Es, desde luego, una traducción correcta desde el punto de vista gramatical. En esta circunstancia, la traducción literal, empero, conserva la implicación existente en el texto original de que lo masculino, interpretado como lo universal, puede representar a las mujeres, y también hereda su asimetría y la invisibilidad de mujeres integrantes de la brigada, puesto que suponemos que el grupo no está de ninguna manera compuesto exclusivamente de personas de un solo sexo. De ese modo, los traductores feministas evitan emplear esta forma pronominal y buscan otra solución.

⁷¹ Visto que en chino los sustantivos generalmente no están marcados por el número, en las traducciones propias que aparecen en las celdas de la izquierda marcamos el número de los nombres españoles según el contexto y nuestra interpretación. En orden al género, conviene no olvidar que el chino es una lengua sin género y los sustantivos chinos, por regla general, no ostentan esta propiedad gramatical, por lo cual tratamos de poner o bien tanto la forma femenina como la masculina o bien los sustantivos epicenos o comunes en cuanto al género.

La traducción castellana recurre al sintagma *el osado u osada*, un uso de la fórmula desdoblada (masculina y femenina) que recalca las dos posibilidades del sexo biológico del individuo participante en este evento político: puede ser de uno u otro sexo. Así, en el texto final se acepta mejor la presencia de las mujeres que en el original. Esta misma visibilidad es importante sobre todo para el sexo femenino, omitido en el texto de partida por el pronombre personal masculino 他们 [tā men], ‘ellos’. La aclaración de que puede ser un varón o una mujer es aún más significativa en este caso en el sentido de que, con arreglo al *Male-As-Norm Principle* (vid. 3.2.4.3.3.), una imagen así de agresiva y activa en el sector político y revolucionario podrá estar naturalmente asociada a un hombre, un fenómeno parecido a lo observado e indicado por Castro Vázquez (2008: 296). Además, si nos fijamos en el contexto, no es difícil darnos cuenta de que el énfasis en la participación de las mujeres también está en consonancia con el argumento narrado en la misma página: esta vez es una mujer joven quien se asoma con la bandera.

Percibido desde otro ángulo, nos percatamos de que la persona que se encarga de la tarea de ondear la insignia y el panfleto no es necesariamente la misma siempre, lo que justifica el cambio del sujeto de esta oración. El de la versión china es 他们 [tā men], ‘ellos’, un pronombre personal masculino de la tercera persona en plural, que se referiría en este contexto al conjunto de todas las personas que hasta entonces han asumido esta responsabilidad. El sujeto de la frase española está formado por dos sustantivos coordinados por la conjunción disyuntiva *o*. Aquí, en un contexto genérico, la concordancia entre el sujeto y el verbo en torno al número es en singular (RAE, 2009b: 2569-2570): el traductor escoge una manera justa y explícita para hacer referencia a la persona concreta de cada ocasión, tomando en consideración las dos posibilidades con referencia al sexo del referente. Cabe prestar atención al uso del artículo *el* en el sintagma *el osado u osada*. En este caso, el procedimiento aplicado radica en la utilización de un único artículo en concordancia con el nombre más próximo de la fórmula desdoblada (Instituto Cervantes, 2011: 52), lo cual desarrollaremos después.

Todo esto nos recuerda la especificación, también llamada feminización, una de las estrategias de lenguaje no sexista utilizadas en la traducción feminista planteadas por Castro Vázquez (2008: 296) (vid. 3.2.6.2.). En la mayoría de las ocasiones de nuestro trabajo preferimos recurrir al término de especificación en lugar del de feminización. El motivo es que, a nuestro entender, lo que trata de conseguir dicha estrategia, *stricto sensu*, no es feminizar la expresión, ni mucho menos ocultar el género masculino, sino

“desmasculinizarla”, especificando ambos sexos mediante una estructura simétrica. A diferencia del empleo genérico del masculino, la especificación ayuda a una expresión a hacer explícitamente visible a, junto al sexo masculino, el femenino, antes representado por el primero. Se trata de ofrecer una representación simétrica y equilibrada en cuanto al género. En cuestión de la técnica de traducción, podría considerarse un caso de amplificación porque la expresión *el osado u osada*, en comparación con el texto de partida 他们 [tā men], ‘ellos’, muestra información no explícitamente formulada en el texto fuente acerca del coraje de los personajes. Otra técnica usada aquí es la de transposición, pues 他们 [tā men], ‘ellos’, es un pronombre personal, mientras que el sintagma *el osado u osada* está formado por un artículo y dos adjetivos/participios que, tras el proceso de sustantivación, funcionan sintácticamente como verdaderos sustantivos (RAE, 2009a: 938)

Ahora bien, como la Brigada debe de estar formada por hombres y mujeres, es interesante destacar la traducción del carácter chino 人 [rén], ‘persona’, que no implica el sexo biológico de su referente. Aunque en chino los sustantivos no indican directamente el número, podemos pensar que aquí el carácter chino 人 [rén], ‘persona’, no está pluralizado y designa a una sola persona —o bien un hombre, o bien una mujer, que aparece en una u otra ocasión en lo alto del edificio—, dadas la falta del carácter 们 [men] y la del numeral.

Para traducir el primer 人 [rén], ‘persona’, el traductor español escoge *un miembro*, describiendo (utilizando la técnica de descripción) o añadiendo (utilizando la técnica de amplificación) que la conexión entre esta persona y la Brigada es la membresía. Ahora bien, según la RAE⁷², *miembro* es un sustantivo polisémico. Cuando se refiere a “[i]ndividuo que forma parte de un conjunto, comunidad o corporación”, puede ser masculino o femenino sin ningún cambio de terminación. En efecto, se trata de un sustantivo tradicionalmente epiceno que se ha convertido en común en cuanto al género en los últimos tiempos (RAE, 2009a: 121; 2010: 32). Cuando se emplea como un nombre común en cuanto al género, la explicitación del género requiere el artículo en forma masculina *un* o femenina *una*. En este caso, parece que aquí falta la coherencia de “destacar la presencia de las mujeres”, ya que, teniendo en cuenta la expresión *el osado u osada*, consideramos que la mejor traducción podría ser *un o una miembro*. También es

⁷² Disponible en <https://dle.rae.es/miembro> y <https://www.rae.es/dpd/miembro>. Consultado el 8 de mayo de 2021.

posible que aquí se utilice como un sustantivo epiceno; de ser así, *un miembro* no debe entenderse una expresión con el uso genérico del masculino sino una forma justa para tanto hombres cuanto mujeres.

En la segunda traducción del mismo carácter chino Javier Altayó evita el problema de género transformándolo en un sujeto plural no expreso, un método mencionado por el Instituto Cervantes (2011: 131). El uso de la pluralidad es comprensible si consideramos que quienes “gritaban” y “arrojaban” son todas las personas que antes han asumido este cargo, a saber, individuos no identificados, y aquí no se refiere a la persona concreta de cada actividad: la pluralidad recibirá una interpretación inespecífica. Sobre el sujeto tácito ofreceremos más información y análisis en los casos (2) y (6).

CASO (2)

Texto original chino: página 150 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 208 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“ (……) 申玉菲说: 让你们这些魔鬼进入组织, 统帅真瞎了眼! 潘寒说: 说到统帅, 统帅 ⁷³ 是哪一派的? 降临派还是拯救派, 你说得清? (……) ”	—[...] Shen le espetó: «¡No sé en qué estaría pensando <u>el comandante</u> el día en que se le ocurrió permitir que os unierais a la Organización!». A lo que Pan Han dijo: «Hablando <u>del comandante</u> , ¿podemos saber de una vez de qué lado <u>está</u> ? ¿Del de los adventistas o del de los redencionistas ⁷⁴ ? ¿Quiere la condena de la humanidad o su salvación?» [...].
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	el comandante
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	el comandante
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	Ø está

⁷³ En la versión china destinada exclusivamente a la traducción, no aparece el sustantivo 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, en este lugar, sino el pronombre 他 [tā], ‘él’. 他 [tā], ‘él’, cuyo uso, según la gramática china, es correcto y no indica el sexo de Ye Wenjie en este caso, puede provocar cierta confusión entre los lectores chinos, pues es probable que no todos los usuarios de este idioma sean conscientes, al leer esta frase, de que este pronombre masculino puede utilizarse para referirse a una persona indeterminada con sexo desconocido (vid. 3.2.4.3.1.). Además, la expresión de la versión china destinada exclusivamente a la traducción puede ser considerada sexista.

Aun así, esta diferencia entre las dos versiones chinas no llega a afectar a la traducción —puesto que Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, vid. Apéndice C) afirma que, dado el contexto, en la traducción se debe evitar la revelación del sexo del personaje femenino en esta circunstancia— ni a nuestro análisis —pues, como veremos, esta expresión (el sujeto de la oración) no tiene presencia en la traducción—. Por tanto, bastaría con estudiar la traducción española a partir del texto chino que tenemos citado en la tabla.

⁷⁴ La Organización Terrícola-trisolariana está dividida por dentro mayormente en dos facciones: los adventistas, motivados por la desesperación y el odio hacia la raza humana, y los redencionistas, quienes son firmes creyentes en la fe trisolariana y quieren salvar a su Señor extraterrestre.

Texto original chino: página 185-186 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 258-260 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“我们有过大量的方案和计划，但都被统帅否决了。（……）”	—Hemos diseñado un sinnúmero de planes y programas, pero <u>quien nos dirige</u> los vetó uno a uno. [...].
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	quien nos dirige
“当然要由统帅考虑，但同志们，我可以负责任地告诉你们，统帅是降临派！”	—Las decide <u>quien nos dirige</u> , naturalmente que sí... ¡Pero desde ya mismo os aseguro, camaradas, y puedo demostrar mi afirmación, que <u>también forma</u> parte de los adventistas!
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	quien nos dirige
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	Ø también forma
“你这就信口开河了吧，统帅的威信大家都清楚，如果像你说的那样，拯救派早就被清除出去了！” “也许统帅有自己的考虑（……）。”	—¡Eso es un disparate! Todos conocemos el alcance de <u>su</u> poder. ¡Si es cierto lo que dices, hace tiempo que <u>habría expurgado a</u> los redencionistas! —Quizá <u>sabe</u> algo que nosotros ignoramos [...].
统帅的: ‘del jefe o la jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	su
被清除: ‘ser eliminado(s)’	Ø habría expurgado a
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	Ø sabe
有人喊: “统帅来了！”	—¡Ya <u>están</u> aquí! —anunció alguien de pronto [...].
统帅: ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’	Ø están
(……) 汪淼抬眼望去，感到一阵眩晕，世界在他的眼中变成了黑白两色，唯一拥有色彩的是刚刚出现的那个人。	En cuanto Wang vio de <u>quién</u> se trataba, fue presa de un vértigo angustioso que hizo palidecer el mundo ante sus ojos. Lo veía todo en blanco y negro, a excepción de <u>aquella figura</u> que entraba en escena.
那个人: ‘esa persona, aquella persona’	aquella figura

En estos ejemplos nos interesa primero la traducción de 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, que aquí hace referencia a la persona que desempeña el liderazgo de la Organización Terrícola-trisolariana.

Antes del análisis del uso de la palabra china y su traducción, merece la pena hacer un repaso atento de la trama de la trilogía. Estos diálogos y escenas se dan antes de que los lectores, chinos o españoles, sepan quién es esa misteriosa persona y, obviamente, Liu Cixin busca mantener este suspense hasta el último momento. Como demuestra la sinopsis del argumento introducida en el capítulo anterior, es Ye Wenjie la máxima líder de la asociación clandestina. Como hasta entonces ha sido el personaje femenino más importante en la obra, el descubrimiento por parte de los lectores del género femenino de quien ocupa este puesto implicará también la revelación de la clave del enigma. El sexo de esta persona se convierte, pues, en un tema tabú para Liu Cixin, así como para Javier Altayó, quien se encarga de la traducción española de estos fragmentos.

No es una empresa costosa esconder esta información en la novela china porque los sustantivos chinos, que carecen de marca gramatical de género, no transmiten ningún mensaje al respecto. Lo que el autor debe evitar es, por ejemplo, anteponer el carácter 女 [nǚ], ‘mujer’, a 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, porque conduce a la expresión 女统帅 [nǚ tǒng shuài], ‘jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, y el uso de los pronombres de la tercera persona del singular, ya que en la forma escrita se distinguen la forma femenina y la masculina en virtud del sexo de la persona en cuestión y la forma femenina 她 [tā], ‘ella’, cuenta con un valor específico y excluyente por el que su empleo implica directamente que esta persona es de sexo femenino (*vid.* 3.2.4.3.1.).

Pero en la lengua castellana es un problema que requiere un tratamiento especial. Para no destapar el argumento antes de lo recomendable desde el punto de vista de los efectos dramáticos, se necesita un cierto esmero en la redacción de la parte española. En lo que concierne a la traducción del sustantivo 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, se desvela el sexo femenino de esta persona por medio de un sustantivo marcado por el género femenino o un determinante concordado. Así pues, una traducción literal consistente en un nombre con la marca de género gramatical masculino⁷⁵, tales como *el líder*, *el jefe* o, el que sale en la traducción de Javier Altayó, *el*

⁷⁵ Vinay y Darbelnet sostienen que “indicar en francés el sexo del paciente al traducir *his patient*” es una explicitación, la cual está abarcada en la técnica de amplificación (Hurtado Albir, 2019: 260, 269). Aun así, y a pesar del hecho de que las traducciones españolas están marcadas por el género gramatical y podrán implicar la información implícita en el texto de partida sobre el sexo de la persona en cuestión, en nuestro trabajo consideramos que *el líder*, *el jefe* y *el comandante* son traducciones literales de 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’: recordemos que el uso del masculino es ambiguo

comandante, es una solución correcta desde un punto de vista normativo, pues el uso de los sustantivos masculinos no afirma necesariamente el sexo masculino del ser humano designado, y el velo que oculta el misterio sobre Ye Wenjie no se levanta hasta su propia aparición siempre y cuando los lectores tomen en consideración que el masculino genérico podría ser ambiguo.

El comandante, no obstante, induciría a confusión a los lectores hispanohablantes, que no necesariamente comprenden la ambigüedad del sustantivo. En consecuencia, supondrían precipitadamente que la persona a quien se refiere es, al igual que el sustantivo español, de sexo masculino. Si bien tal confusión también puede existir en el texto original —es probable que un lector chino a la hora de leer 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’; considere que será un varón—, esto se debe mayoritariamente o completamente a la influencia del género social (*vid.* 3.2.4.3.3.) y no es por el género del sustantivo. Pese a que tal influencia también puede notarse en el contexto español, los traductores al redactar el texto en castellano al menos pueden acudir a unas expresiones no marcadas por el género gramatical para evitar de manera limitada este enredo. Por esta razón, el masculino genérico, a nuestro parecer, no puede ser una solución óptima.

En realidad, tampoco lo es si se percibe desde el punto de vista feminista. Es menester recordar que *comandante* es un sustantivo común en cuanto al género, lo cual supone que su género se refleja en el artículo determinado que lo precede: *el comandante* es la forma masculina y *la comandante*, para una mujer (Instituto Cervantes, 2011: 94; RAE, 2009a: 105). Como esta persona puede ser de cualquier sexo y la expresión española *el comandante* hace visible solo a uno, no cumple con los requisitos de la traducción feminista.

Conviene tener en consideración que en estos ejemplos 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’; aparece en un contexto dialogado, lo cual supone la dificultad de recurrir al desdoblamiento. A continuación, vamos a conocer las otras soluciones que propone Javier Altayó a la hora de traducir 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’; sin apelar al empleo genérico del masculino o la fórmula desdoblada ni desvelar el sexo femenino de la persona en poder.

si es genérico. En este sentido, conforme a la gramática, los sustantivos masculinos de empleo genérico no necesariamente explicitan el sexo biológico.

En lugar de poner siempre el nombre común en cuanto al género *comandante*, determinado por el artículo masculino *el*, el traductor, en un primer momento, también utiliza el sintagma nominal *quien nos dirige*, una descripción de la función designada por el sustantivo 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’. En este sintagma nominal el sujeto, el pronombre relativo *quien*, cuyo referente es “el comandante”, no tiene flexión de género (RAE, 2010: 406, 835), y tampoco establece ninguna concordancia de género con el verbo conjugado *dirige* o el complemento *nos*, todo lo cual conduce al efecto del mantenimiento del misterio del sexo y al mismo tiempo de la identidad de esta persona. Se tratará de una traducción mejor que el empleo genérico del masculino de acuerdo con los requisitos de la traducción feminista. Javier Altayó parece aplicar la estrategia de generalización o neutralización del lenguaje no sexista a esta traducción para sustituir *el comandante* por una expresión más general y neutra en cuestión del género de Ye Wenjie. En cuanto a la técnica traductora, opinamos que es la de descripción la que utiliza el traductor en este ejemplo.

Antes de entablar el análisis de otras traducciones, hemos de tener presente que, estrictamente hablando, la estrategia de generalización o neutralización empleada en el español no sexista consiste en sustituir un término sexista español marcado por el género gramatical por otro, también español, neutro, y Castro Vázquez (2008: 296) proporciona varios ejemplos del uso de sustantivos colectivos o abstractos (*vid.* 3.2.6.2.) —sobre esto la RAE (2009a: 88) dice que estas sustituciones pueden ser imperfectas, impropias y empobrecedoras—, pero no nos parece mal si desarrollamos y ampliamos un tanto su teoría: en nuestro trabajo no nos limitamos a buscar la sustitución de un término español por otros colectivos o abstractos, sino que consideramos una práctica de tal estrategia a una traducción que, mediante una expresión en que no se indique claramente el sexo natural del individuo en cuestión porque la palabra relacionada con el referente humano de esta es invariable e independiente de su sexo biológico, neutraliza o generaliza la expresión borrando la posible pista sobre el sexo biológico, sea masculino o femenino. En este sentido, el uso del pronombre relativo *quien* y, como veremos poco después, el de los sustantivos epicenos y el de *su*, por ejemplo, también conducen al mismo resultado: estas voces generales y neutras sustituyen al uso genérico del masculino y ninguna de ellas descubre el sexo de la persona descrita.

No podemos incidir en la confusión entre la estrategia de generalización o neutralización mencionada por Castro Vázquez y la técnica de traducción de generalización. La primera es, como hemos dicho hace poco, una estrategia de lenguaje

no sexista que pueden utilizar los traductores feministas a la hora de construir sus expresiones en la lengua terminal tras haber tomado en consideración varias opciones, mientras la segunda, por su parte, radica en el empleo de un término de la lengua meta que es más general y neutro que el del texto de partida.

Posteriormente, es harto conocido que, como varias otras lenguas románicas, las propiedades de la flexión verbal en el castellano hacen posible la construcción de oraciones sin sujeto expreso (RAE, 2009b: 2547). De modo que, cuando *el comandante* funciona como sujeto en ciertas oraciones españolas, podríamos omitirlo, aunque en chino se conserva. Es precisamente lo que hace el traductor en “[...] ¿podemos saber de una vez de qué lado Ø está?”, “[...] y puedo demostrar mi afirmación, que Ø también forma parte de los adventistas!”, “[...] hace tiempo que Ø habría expurgado a los redencionistas!” y “—Quizá Ø sabe algo que nosotros ignoramos [...]”. Son cuatro oraciones con sujetos elididos, cuyos referentes es, incuestionablemente, Ye Wenjie.

La frase “—¡Ya Ø están aquí! —anunció alguien de pronto [...]” también tiene un sujeto catalizado, pero según la concordancia del verbo *están* sabemos que hay más de una persona. Es perceptible el pequeño cambio que hace Javier Altayó a la hora de realizar el trabajo: la traducción literal de la frase original china “统帅来了!” debe ser “¡El comandante ha venido!”⁷⁶, una frase con un sujeto singular. Como Ye Wenjie está acompañada por varias personas al entrar por la puerta, también es comprensible que en la traducción española el verbo concuerde en número con un sujeto plural nulo que se refiere a Ye Wenjie y sus acompañantes.

En función del contexto, las supresiones de los sujetos, cuyos referentes están más que sobrentendidos, no dificultan la interpretación de las frases. De manera simultánea, puesto que la parte restante de estas frases tampoco muestra la concordancia de género con el individuo designado, los lectores destinatarios no pueden prever el sexo de la persona que dirige la Organización Terrícola-trisolariana. Evidentemente, por la elipsis del sujeto de las oraciones españolas sabemos que la técnica de traducción a la que apela el traductor en estos ejemplos es la de elisión, parecida a la estrategia de omisión formulada por Wallmach.

Es fácil notar que, tras la omisión del elemento, para cuyo género gramatical es decisivo el sexo de la persona en cuestión, la expresión en castellano es más general y

⁷⁶ Con el propósito de facilitar nuestro análisis, utilizamos *el comandante*, la solución dada por el mismo traductor, para decir 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, en el lenguaje español.

neutra que la traducción literal en la que debe aparecer *el comandante*, pero el efecto se hace realidad no por un término general, sino por la elisión de uno poco general. De manera que, pese al efecto de generalización o neutralización, no se categoriza esta práctica traductora como una guiada por la estrategia de generalización o neutralización, desde nuestro punto de vista.

La frase española “[...] hace tiempo que habría expurgado a los redencionistas!” nos interesa no solo por el sujeto no expreso. Tiene una manifiesta construcción activa (RAE, 2010: 774): la primera de sus funciones semánticas —el agente, Ye Wenjie— ocupa la función sintáctica de sujeto —aunque vacío—, mientras la segunda función semántica —el paciente, los redencionistas— contrae la función sintáctica de complemento directo. El texto original “（……）拯救派早就被清除出去了！” (los redencionistas + pronto + entonces ya + 被 [bèi] + expurgar + fuera + partícula 了 [le]), por lo contrario, es una oración pasiva, llamada en chino 被动句 [bèi dòng jù]. Su distribución de funciones sintácticas y semánticas es distinta: el paciente se convierte en el sujeto (Wang Li, 2014: 93).

被 [bèi] significa ‘por, a causa de’, y el agente de la construcción pasiva puede ser de referencia definida o indefinida (Yip Po-ching y Don Rimmington, 2015: 258). En las dos siguientes situaciones suele utilizarse en chino la construcción pasiva: cuando lo que le ocurre al paciente no es lo que este espera o quiere, o tiene consecuencias negativas para él (Wang Li, 2014: 94), y cuando el emisor del mensaje hace hincapié en el papel del paciente sin necesitar, querer o poder aludir al agente (Huang Borong y Liao Xudong, 2017/2018: 187).

En este caso, está más que claro que el agente es de referencia definida, a saber, Ye Wenjie. No cabe duda alguna de que los redencionistas no quieren ser marginados. Sin embargo, podemos creer que es más bien por el segundo motivo por el que el escritor chino expresa el enunciado acudiendo a una construcción pasiva: intenta evitar mencionar a Ye Wenjie.

Si queremos conservar la misma construcción, la traducción en castellano sería así: “[...] hace tiempo que los redencionistas habrían sido expurgados!”, también con la ausencia del agente. En vez de una traducción con construcción pasiva, lo que hace Javier Altayó, recurriendo a la técnica de modulación, es cambiar la frase original china pasiva a una española activa y omitir su sujeto. Con todo esto no queremos decir que la manera de abordar el texto original del traductor sea inadecuada —recordemos, como hemos

dicho anteriormente, que el traductor consigue ocultar el sexo de la mujer en el poder construyendo una frase activa con un sujeto elíptico—, sino que nos ceñimos a buscar otra posible solución para el mismo problema.

En tercer lugar, estudiemos el adjetivo posesivo *su* en *su poder*. Consultemos el texto original chino 统帅的威信 [tǒng shuài de wēi xìn] (comandante + partícula 的 [de] + prestigio o confianza popular): 的 [de] es una partícula cuya función en este caso es modificar la relación de posesión entre el núcleo—威信 [wēi xìn], ‘prestigio o confianza popular’— y el complemento del nombre —统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’—, la comandante Ye Wenjie— (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 272; Sun Yizhen, 1999/2000: 861; Yip Po-Ching y Don Rimmington; 2015: 86).

Por el contrario, en la traducción en castellano no encontramos ningún equivalente de la poseedora, el sustantivo 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, sino el adjetivo posesivo de tercera persona *su*. La expresión de posesión o pertenencia con este posesivo puede equivaler al sintagma preposicional introducido por la preposición *de*, que en este caso sería *el poder del comandante*⁷⁷. El uso de *su* de tercera persona es indiferente al género del/la poseedor/a (y también del objeto poseído) e implica dos significados posibles: ‘de ella’ o ‘de él’ (Álvarez Martínez, 1989: 145; RAE, 2010: 343-344). Todo esto puede generalizar y neutralizar en el sentido del género la traducción literal, la expresión *el poder del comandante*. Por lo tanto, en esta traducción Javier Altayó, manteniendo la relación de posesión, evita mencionar explícitamente quién es la poseedora y no conduce a la averiguación de su identidad. La técnica usada en este caso es la de elisión, y las estrategias, a su vez, son la de omisión y la de generalización o neutralización.

En último lugar, hablaremos de la palabra *figura*. Se trata de la traducción del carácter chino 人 [rén], ‘persona’, que no transmite ningún mensaje sobre el sexo de la persona. A decir verdad, en ninguno de los dos textos está presente el uso genérico del masculino. De acuerdo con la RAE⁷⁸, cuando entendemos por el sustantivo *figura* la “[f]orma exterior de alguien o de algo”, es siempre femenino, sin que importe el sexo de

⁷⁷ Con el fin de facilitar nuestro análisis, utilizamos *el comandante* y *el poder*, las soluciones dadas por el mismo traductor, para decir 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, y 威信 [wēi xìn], ‘prestigio o confianza popular’, en español.

⁷⁸ Disponible en <https://dle.rae.es/figura>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

este “alguien”. Con esto los lectores hispanos, al igual que los chinos, no reciben pista alguna acerca del sexo de esta persona misteriosa. Esto es, la traducción provoca entre sus lectores el mismo efecto que el texto original en los suyos: el debilitamiento o la atenuación del énfasis innecesario en el género masculino y la elusión del uso genérico del masculino en la designación a una persona cuyo sexo aún no ha sido desvelado. Parece que se utiliza la técnica de modulación, consistente en un cambio léxico del punto de vista de la descripción de la escena de aparición de Ye Wenjie y que la estrategia usada es la de sustitución de Wallmach (no es la técnica de sustitución de que hemos hablado en el apartado 3.3.).

CASO (3)

Texto original chino: página 214-215 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 297 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“叶文洁，对于你，我是不会有任何恻隐之心的，你一直都是一个与人民为敌的阶级敌人。但我与杨卫宁是多年的战友，我不能看着他和你一同彻底毁掉，更不能看着他的 <u>孩子</u> 也跟着毁掉， <u>你有孩子了</u> ，不是吗？”	—Ye Wenjie, no siento la menor lástima por ti. Siempre fuiste un enemigo de clase que ve en el pueblo a su adversario. Pero lo que de ningún modo consentiré es que en tu caída arrastres contigo a un viejo compañero de filas como Yang, y mucho menos a su <u>hijo</u> . Porque <u>estás embarazada</u> , ¿no?
孩子: ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’	hijo
你有孩子: ‘tú tener niño o niña; tú tener hijo o hija’	estás embarazada
他这话并非随便说说，如果事发，在那个年代，这样性质的问题，不管我丈夫与此事有无关系，都会受到很大牵连，当然还有未出世的 <u>孩子</u> 。	Aquellas palabras, lejos de expresar una amenaza, no eran más que la constatación de un hecho: en aquellos años, acciones como las mías podían, en caso de salir a la luz, acarrear consecuencias nefastas para mi marido tanto si hubiera estado implicado como si no. También para <u>la criatura</u> que aún no había llegado al mundo.
孩子: ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’	la criatura

Texto original chino: página 219-220 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 303-304 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
(……) 这里曾是她和杨卫宁的家，现在空荡荡的，只有腹中的 <u>孩子</u> 陪伴着她。	Aquel era el hogar que había compartido con Yang Weining, pero ahora estaba vacío. Su única compañía era <u>el hijo</u> que llevaba en el vientre.
孩子: ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’	el hijo

她陷入强烈的恐惧中，不是为自己，而是为孩子——孩子还在腹中吗？还是随着她来到这地狱中蒙受永恒的痛苦？	La idea le hizo sentir pánico; no por ella, sino por <u>su bebé</u> : ¿ <u>Seguía</u> dentro de ella? ¿O ya había nacido e iba a acompañarla en su sufrimiento?
孩子: ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’	su bebé
孩子: ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’	Ø seguía

Ye Wenjie se queda embarazada tras su matrimonio con Yang Weining. Estos fragmentos ocurren antes del nacimiento de Yang Dong. Si bien son escenas analépticas, y aunque los lectores ya saben en el principio de la lectura que Yang Dong es la única hija de Ye Wenjie, podemos deducir que el traductor a la hora de verter estos textos originales emplea el tono de una persona que está presente en estas escenas, que no sabe ni puede prever el sexo de esta criatura a que va a dar a luz la madre: Javier Altayó echa mano del sustantivo masculino *hijo* para hacer referencia a la criatura no nacida, pero tras el nacimiento pone *hija*, como en estas frases: “Girando el cuello con gran esfuerzo, vio por fin el minúsculo, húmedo y sonrosado rostro de su hija” (Liu Cixin, 2016/2018: 304), “Tras el nacimiento de su hija [...]” (Liu Cixin, 2016/2018: 304), “Sin embargo, pensando en la educación de su hija [...]”(Liu Cixin, 2016/2018: 308), etc.

Ahora bien, si es una incógnita el sexo fetal, importará saber cómo gestionar la traducción del sustantivo chino 孩子 [hái zi], ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’, no marcado por ningún género gramatical. En primer lugar, como hemos señalado en la tabla y en el pasaje anterior, *hijo* es una de las soluciones que proporciona el traductor, una traducción literal. Es comprensible y del todo correcto a juzgar por la gramática de la lengua española, gracias al uso genérico del masculino. Pese a ello, no es la traducción ideal según las demandas de la traducción feminista, pues tal uso refuerza el pensamiento tradicional de que lo masculino es lo universal y puede representar a lo femenino.

En segundo lugar, miremos las otras dos traducciones: *la criatura* y *su bebé*. *La criatura* es otra traducción literal de 孩子 [hái zi], ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’, cuando se actualiza la acepción de ‘niño o niña’, y el sustantivo epiceno *criatura* es siempre femenino, independiente del sexo del individuo descrito. Puede aludir, por ello, a un niño o una niña de corta edad sin hacer especialmente visible a uno u otro sexo, lo cual es lo que requiere la estrategia de generalización o neutralización. En lo que respecta al sustantivo *bebé*, según especifica la RAE (2009a: 121-122), en múltiples

países americanos se considera un nombre común en cuanto al género; es decir, coexisten las expresiones *un bebé bonito* y *una bebé bonita*. En España, por su parte, suele ser epiceno: *ella es un bebé bonito*. Sin embargo...

[1]a oposición *bebe/beba* se documenta en el Río de la Plata, el Caribe insular y algunos países andinos —a veces en la forma *bebé/beba*—, entre otras áreas, en ocasiones coincidentes con las que admiten *bebe* o *bebé* como sustantivo común en cuanto al género (RAE, 2009a: 121-122, cursiva en el original).

Volvamos al texto original y su traducción. Como hemos explicado antes, entre el posesivo *su* y el objeto poseído no existe la relación de concordancia de género; de suerte que la expresión *su bebé* para referirse a una criatura cuyo sexo todavía resulta desconocido es del todo correcta tanto al nivel gramatical como desde el punto de vista de las exigencias de la traducción feminista, ya sea este un sustantivo epiceno o uno común en cuanto al género, siempre y cuando no consideremos común el uso de *beba*. Si no, *su bebé* no es una práctica de la estrategia de generalización o neutralización, puesto que puede interpretarse como el uso genérico del masculino y, según los traductores feministas, no es la opción más aconsejable.

La técnica de traducción usada parece ser la de amplificación, ya que la traducción española explícita la información, implícita en el texto chino, de posesión o pertenencia entre Ye Wenjie y la criatura que tiene en su vientre.

Cuando el sustantivo chino 孩子 [hái zi], ‘niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija’, funciona como sujeto en una frase española, al igual que algunos ejemplos mencionados de la traducción de 统帅 [tǒng shuài], ‘jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)’, el traductor lo sustituye por uno nulo y pasa por alto la traducción de este sustantivo acompañada por el problema del género gramatical. Del mismo modo, es en lo que consisten la técnica de elisión y la estrategia de omisión de Wallmach, y su efecto es generalizar o neutralizar la frase en el ámbito de género, aunque no nos parece una práctica de la estrategia de generalización o neutralización.

En última instancia, hemos visto una modulación: el texto original es 你有孩子 [nǐ yǒu hái zi], ‘tú tener niño o niña; tú tener hijo o hija’, pero el texto final describe el mismo hecho desde otro punto de vista: Ye Wenjie está en estado. Con esta traducción Javier Altayó también logra no tocar el tema del sexo fetal desconocido. La estrategia usada puede ser la de sustitución de Wallmach.

CASO (4)

Texto original chino: página 74 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 105 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“ (……) 大部分人的爱情对象也只是存在于自己的想象之中。他们所爱的并不是现实中的她(他), 而只是想象中的她(他), 现实中的她(他)只是他们创造梦中情人的一个模板, 他们迟早会发现梦中情人与模板之间的差异, 如果适应这种差异他们就会走到一起, 无法适应就分开, 就这么简单。你与大多数人的区别在于: 你不需要模板。”	—[...] En la inmensa mayoría de casos, aquello que uno ama solo existe en su imaginación. El destinatario de su afecto no es <u>el hombre o la mujer</u> que existe en la realidad, sino <u>el</u> de su mente. <u>La persona</u> real no es más que un patrón a partir del cual confeccionar el amor de sus sueños. Inevitablemente, tarde o temprano uno termina dándose cuenta de las diferencias entre uno y otro y debe decidir: si puede acostumbrarse, seguirán juntos; si no, romperán. Es así de sencillo. Usted difiere de la gran mayoría en que no ha necesitado un patrón.
她(他): ‘ella (él)’	el hombre o la mujer
她(他): ‘ella (él)’	el (destinatario de su afecto)
她(他): ‘ella (él)’	la persona

Empecemos también con un somero vistazo al argumento de la obra literaria. En el capítulo anterior a la hora de presentar al personaje de Luo Ji hemos mencionado que este pide que le busquen la chica con quien sueña. Esta chica de su sueño es, *de facto*, una figura construida por él mismo en aras de la concepción de una novela. No obstante, se encuentra sumergido en la ilusión: siente su existencia en la real vida cotidiana. Acosado por esta “dulce” locura, recurre a un psicólogo y el texto anterior es parte del diagnóstico hecho por el doctor.

Enfoquemos solo la fórmula desdoblada china 她(他) [tā tā], ‘ella (él)’, del texto original y su traducción. La justa y simétrica expresión china con paréntesis tiene en cuenta el hecho de que la persona amada por otro ser humano puede ser una mujer o un hombre, y no deja oculto a ningún sexo biológico. Por otro lado, podemos creer que el psicólogo antepone el pronombre femenino porque se pone en la situación de Luo Ji, un hombre heterosexual, la destinataria de cuyo afecto es una mujer.

La primera traducción es *el hombre o la mujer*, una fórmula desdoblada que abandona el uso del paréntesis y añade la conjunción coordinante disyuntiva *o*. Al fin y al cabo, la traducción hereda la construcción simétrica del texto original y, así, tanto en el original como en la traducción se observa el uso de la estrategia de especificación. Existe, empero, una diferencia entre la expresión china y esta consistente en el orden de estos dos elementos, lo cual nos recuerda la técnica de traducción de inversión. Se trata

de un fenómeno que merece un análisis pormenorizado y que desarrollaremos en el apartado 5.3.

En segundo lugar, la traducción más respetuosa con el texto original de la frase “ (……) 而只是想象中的她 (他) (……) ” debe ser así: “[...] sino solo ella (él) de su imaginación”. La traducción ofrecida por los traductores Javier Altayó y Jianguo Feng es “[...] sino el de su mente”, con una elipsis del núcleo nominal de esta parte de la frase. Si la complementamos, sería “[...] sino el destinatario de su afecto de su mente”. Puede que sea una práctica de la técnica de descripción o la de amplificación porque describe o agrega, a pesar de la omisión del núcleo nominal, que ella o él es la destinataria o destinatario de su cariño. Consultando la RAE ⁷⁹, sabemos que, en el sustantivo *destinatario*, aquí ‘la persona a la que se dirige el afecto de Luo Ji’, se observa la flexión de género en la terminación: la forma masculina es *destinatario* y la femenina, *destinataria*. En consecuencia, en oposición al texto original 她 (他) [tā tā], ‘ella (él)’, que no olvida ningún sexo posible en esta circunstancia, la traducción española *el (destinatario de su afecto)* parece una expresión asimétrica en torno a la mención del sexo de la persona en cuestión, a pesar de que puede designar sin problema a gente de cualquier sexo debido al empleo genérico del masculino.

Por último, en la tercera traducción Javier Altayó y Jianguo Feng, utilizando, como es evidente, la estrategia de generalización o neutralización, eligen el nombre epiceno español *persona*, lo cual es igual que unos ejemplos estudiados antes: una “persona” puede ser una mujer o un varón y, diferente del masculino genérico, no hace resaltar ningún sexo determinado.

Es oportuno añadir que una técnica aplicada a estas tres traducciones es la de transposición, lo cual se debe a los cambios de categoría gramatical: 她 (他) [tā tā], ‘ella (él)’, es una expresión consistente fundamentalmente en dos pronombres personales, y *el hombre o la mujer, el y la persona* son expresión integrada por dos sustantivos y sus artículos, artículo determinado masculino utilizado con el sustantivo elidido, sobrentendido *destinatario*, y un sustantivo y su artículo, respectivamente.

CASO (5)

Texto original chino: página 50-51 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 83-84 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
--	--

⁷⁹ Disponible en <https://dle.rae.es/destinatario?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

“送 <u>一个人</u> 去。”	—Vamos a enviar a <u>una persona</u> .
一个人: ‘una persona’	una persona
(……)不是把这个人送到PDC或别的什么很近的地方,而是送出太阳系(……)	No se refería a enviar a <u>alguien</u> al Consejo, sino fuera del Sistema Solar.
这个人: ‘esta persona’	alguien
人体冬眠技术已经成熟,这个人可以在冬眠状态下完成航行,人的质量以七十公斤计算,剩下一百一十公斤装备冬眠设备和单人舱(……)但以后呢?两个世纪后与三体舰队相遇时,谁使 <u>他(她)</u> 苏醒,苏醒后 <u>他(她)</u> 能做什么?	La criogénesis era una técnica relativamente avanzada que permitía a <u>una persona</u> completar el viaje en animación suspendida. Si enviaban a <u>un humano</u> que pesara setenta kilos, quedaban ciento diez kilos para el equipo de hibernación y el casco de la sonda [...] Pero luego, ¿qué? Dos siglos más tarde, cuando la sonda se encontrara con la flota trisolariana, ¿cómo despertarían a <u>esa persona</u> , y qué podría hacer <u>esta</u> ?
这个人: ‘esta persona’	una persona
人: ‘persona’	un humano
他(她): ‘él (ella)’	esa persona
他(她): ‘él (ella)’	esta
“把 <u>一个人</u> 类送进敌人的心脏。” “这就需要让三体舰队截获探测器,或者说截获 <u>那个人</u> 。”瓦季姆说。	—Tenemos que enviar a <u>un ser humano</u> al corazón del enemigo —dijo. —Para ello, la flota trisolariana tendría que capturar la sonda —dijo Vadímov—. Y quedarse con <u>el espía</u> .
一个人类: ‘un ser humano’	un ser humano
那个人: ‘esa persona, aquella persona’	el espía
对于那个被发射出太阳系的 <u>人</u> ,他们无疑知道其精确的轨道参数,如果愿意,可以轻易截获。(……)三体舰队是有可能截获那个冬眠人的。	Los trisolarianos conocerían todos y cada uno de los detalles de <u>la trayectoria de la sonda</u> y la interceptarían sin problema [...] sin duda estarían interesados en capturar <u>un espécimen vivo</u> para realizar un estudio detallado.
人: ‘persona’	la trayectoria de la sonda
那个冬眠人: ‘esa persona en hibernación’	un espécimen vivo

<p>在人类传统的情报战中，把<u>一个身份完全暴露的间谍</u>送入敌人内部是毫无意义的举动，但这不是传统的战争，<u>一个人类</u>进入外星舰队的内部，本身就是一个伟大的壮举，即使<u>他（她）</u>的身份和使命暴露无遗也一样。<u>他（她）</u>在那里能做什么不是现在需要考虑的，只要<u>他（她）</u>成功地进入那里，就存在无限的可能性；而三体人的透明思维和谋略上的缺陷，使这种可能性更加诱人。</p> <p>把<u>一个人类</u>送进敌人的心脏。</p>	<p>En una guerra de inteligencia tradicional, enviar al enemigo <u>un espía</u> cuya identidad le era conocida suponía una acción sin ningún sentido. Sin embargo, aquella guerra era distinta. Enviar a <u>un representante de la humanidad</u> hacia la flota trisolariana era en sí mismo una muestra de valentía, y daba igual que los trisolarianos conocieran de antemano la identidad <u>del individuo</u>. La Agencia no necesitaba saber lo que <u>el espía</u> podía hacer al llegar allí: las posibilidades eran infinitas siempre y cuando <u>esa persona</u> pudiera infiltrarse con éxito en la flota. Dado que los trisolarianos tenían unos pensamientos transparentes y eran vulnerables a las artimañas, la idea de Wade resultaba más atractiva.</p> <p>Enviar a <u>un ser humano</u> al corazón del enemigo.</p>
一个（……）间谍: ‘un/una espía’	un espía
一个人类: ‘un ser humano’	un representante de la humanidad
他（她）: ‘él (ella)’	el individuo
他（她）: ‘él (ella)’	el espía
他（她）: ‘él (ella)’	esa persona
一个人类: ‘un ser humano’	un ser humano

<p>Texto original chino: página 54 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)</p> <p>“也许……不一定要送活人。”程心说。（……）</p> <p>程心接着解释：“把人急速冷冻到超低温，零下两百摄氏度以下，然后发射。不需要生命维持和加热系统，只有单人太空舱，可以做得很小很轻薄，加上人体，总质量一百一十公斤左右应该够了。<u>这个人</u>对人类而言肯定是处于死亡状态，但对三体人呢？”</p>	<p>Traducción española: página 89-91 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)</p> <p>—Quizá... no haga falta enviar a <u>una persona viva</u>. [...]</p> <p>Cheng Xin prosiguió:</p> <p>—Podríamos ultracongelar <u>el cuerpo de una persona</u> a doscientos grados bajo cero y luego lanzarlo. No harían falta sistemas de soporte vital ni de calefacción, y la cápsula que alojara el cuerpo podría ser muy pequeña y ligera. La masa total del cuerpo y del equipo quedaría por debajo de los ciento diez kilos. Aunque <u>un cuerpo así</u> para nosotros sería, sin duda, poco más que un cadáver, puede que para los trisolarianos no.</p>
活人: ‘persona con vida’	una persona viva
人: ‘persona’	el cuerpo de una persona
这个人: ‘esta persona’	un cuerpo así
尤其是， <u>那个</u> 进入三体舰队的人类可以说是一颗植入敌人心脏的炸	Además, mandar <u>una persona</u> a los trisolarianos podía suponer un hito tan grande como conseguir colocar una bomba de relojería en las entrañas del territorio enemigo. Si la persona

弹，运用自己在谋略上的绝对优势， <u>他（她）</u> 有可能改变战争的走向。	elegida jugaba bien sus cartas y aprovechaba la superioridad aplastante de los seres humanos a la hora de urdir intrigas, era más que posible que <u>consiguiera</u> cambiar el curso de la guerra.
那个（……）人类：‘ese ser humano, aquel ser humano’	una persona
他（她）：‘él (ella)’	Ø consiguiera

Texto original chino: página 59-60 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 100-101 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
（谈论）阶梯计划的 <u>人选</u> 。	[hablaban] de <u>quién sería el elegido</u> para el Proyecto Escalera.
人选：‘persona elegida’	quién sería el elegido
阶梯计划全面启动， <u>人选</u> 的困难渐渐凸现出来。对于程心来说，她甚至没有对 <u>那个人</u> 进行想象的勇气，即使 <u>他（她）</u> 的大脑真的能被截获并复活，那以后的生活（如果那能被称为生活的话）对 <u>他（她）</u> 来说也将是一个噩梦。	Quando se dio luz verde al proyecto, el problema de <u>a quién enviar</u> pasó a un primer plano. Cheng Xin no se atrevía siquiera a ponerse a pensar en <u>esa persona</u> . Aunque los trisolarianos pudiesen capturar y revivir <u>un</u> cerebro, la vida que <u>le</u> esperaría (si tal existencia podía calificarse de «vida») sería una pesadilla interminable.
人选：‘persona elegida’	a quién enviar
那个人：‘esa persona, aquella persona’	esa persona
他（她）的：‘de él (ella)’	un
他（她）：‘él (ella)’	le
关键在于：在派出 <u>这个人</u> 之前，必须杀死 <u>他（她）</u> 。	El principal escollo era el siguiente: antes de lanzar a <u>quienquiera que fuese el elegido</u> , habría que matarlo.
这个人：‘esta persona’	quienquiera que fuese el elegido
他（她）：‘él (ella)’	lo
PIA 的人都收到自己政府的再三指示，在阶梯计划的 <u>人选</u> 上必须慎重，千万不能让别人抓住把柄。	Los miembros de la Agencia recibieron instrucciones de sus respectivos gobiernos para extremar las precauciones durante el proceso de <u>selección de candidatos</u> del Proyecto Escalera y no cometer ningún error de carácter político que pusiera en evidencia a sus países.
人选：‘persona elegida’	selección de candidatos
阶梯计划的 <u>人选</u> 只能从绝症患者中寻找了。	[...] <u>los candidatos</u> para formar parte del Proyecto Escalera debían ser elegidos entre miembros de la población con enfermedades terminales.
人选：‘persona elegida’	los candidatos

Texto original chino: página 63 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 105 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
---	--

<p>阶梯计划的<u>人选</u>工作必须加紧进行，但这项任务对程心的压力很小，她只是参与其中的一些事务性工作，主要是对<u>人选</u>的航天专业背景进行考查，这个专业背景是<u>人选</u>的先决条件。由于<u>人选</u>的范围只能是三个通过安乐死法的常任理事国中的绝症患者，几乎不可能找到具有这项使命所要求的超级素质的人，PIA 努力通过各种渠道寻找尽可能多的<u>候选者</u>。</p>	<p>El proceso de <u>selección de candidatos</u> para el Proyecto Escalera había comenzado, pero la iniciativa apenas afectaba a Cheng Xin. Se le asignaron algunas tareas básicas como valorar lo que sabían <u>los candidatos</u> acerca de los vuelos espaciales. Sin embargo, como el abanico de <u>candidatos</u> estaba limitado a <u>enfermos</u> terminales, resultaba casi imposible hallar a <u>gente</u> con la experiencia requerida. La Agencia redobló los esfuerzos dedicados a la búsqueda e identificación de más <u>candidatos</u> mediante todos los canales a su disposición.</p>
<p>人选: ‘persona elegida’</p>	<p>selección de candidatos</p>
<p>人选: ‘persona elegida’</p>	<p>los candidatos</p>
<p>人选: ‘persona elegida’</p>	<p>/</p>
<p>人选: ‘persona elegida’</p>	<p>candidatos</p>
<p>患者: ‘personas con enfermedad’</p>	<p>enfermos</p>
<p>人: ‘personas’</p>	<p>gente</p>
<p>候选者: ‘personas en cola de espera para ser elegidas’</p>	<p>candidatos</p>

Para el presente caso hemos puesto un buen número de ejemplos tanto en chino como en español referentes a una persona de sexo indefinido —nadie sabe entonces si va a ser una mujer o un varón— cuyo cerebro va a ser enviado al espacio exterior. Dada la gran cantidad de los ejemplos que tenemos, los analizaremos categorizándolos según sus características o el tratamiento que hace de ellos el traductor Agustín Alepuz Morales.

Primeramente, veamos el empleo genérico del masculino, poco recomendado por la traducción feminista.

Para traducir 人 [rén], ‘persona’, el traductor pone *humano* —una traducción literal— o *candidatos* —una adaptación para 人选 [rén xuǎn], ‘persona elegida’, al igual que *selección de candidatos* para la misma expresión 人选 [rén xuǎn], ‘persona elegida’—, aunque, como veremos después, *candidatos* también es una traducción literal correspondiente a 候选者 [hòu xuǎn zhě], ‘personas en cola de espera para ser elegidas’. Encontramos asimismo *enfermos* para 患者 [huàn zhě], ‘personas con enfermedad’, otra traducción literal. De hecho, los tres sustantivos españoles, *humano*, *candidato* y *enfermo*, cuentan con el cambio de desinencia en el momento en el que su referente es una mujer: *humana*, *candidata* y *enferma*. Con esto queremos manifestar que el texto original no

implica nada acerca de los sexos biológicos, pero la traducción en castellano, correcta según la gramática, destaca el género gramatical y el sexo biológico masculinos dejando escondidos el femenino y a las mujeres.

Otro ejemplo es *el individuo*, la traducción de 他 (她) [tā tā], ‘él (ella)’. Importa tener en cuenta que *individuo* es un sustantivo sin variación de género cuando se refiere a “[c]ada ser organizado, sea animal o vegetal, respecto de la especie a que pertenece”, y, cuando significa “[p]ersona cuyo nombre y condición se ignoran o no se quieren decir”, este uso coloquial tiene dos formas: *individuo* e *individua* (RAE⁸⁰). Aquí consideramos que se actualiza la acepción del uso coloquial, y por eso es un uso del sustantivo masculino en un sentido genérico. También es una transposición, por el cambio de categoría gramatical.

Por otro lado, tenemos dos sustantivos comunes en cuanto al género: *espía* y *representante* (RAE⁸¹). Pese a que no muestran ninguna alteración en sí mismos cuando designan o bien a un hombre o bien a una mujer, por medio de su concordancia de género con el artículo determinado masculino *el* y el artículo indeterminado masculino *un* sabemos sin dificultad que aquí aparecen como dos sustantivos masculinos. Se trata de nuevo, claro está, del uso genérico del masculino. En cambio, en sus expresiones correspondientes en el texto chino, 人 [rén], ‘persona’, 间谍 [jiàn dié], ‘espía’, y 人类 [rén lèi], ‘ser humano’, no aclaran el sexo de la persona referida, y la expresión 他 (她) [tā tā], ‘él (ella)’, es una fórmula desdoblada que comprende los dos posibles géneros.

Las técnicas utilizadas en estas traducciones son la de descripción o la de amplificación —*el espía* para 那个人 [nà ge rén], ‘esa persona, aquella persona’, y para 他 (她) [tā tā], ‘él (ella)’, y *un representante de la humanidad* para 一个人类 [yī ge rén lèi], ‘un ser humano’—, la de traducción literal —*un espía* para 一个 (……) 间谍 [yī ge jiàn dié], ‘un/una espía’— y la de transposición —*el espía* para 他 (她) [tā tā], ‘él (ella)’—.

Interesante también es el uso del pronombre átono enclítico *lo*. No lo consideramos neutro sino masculino porque en este caso no “sustituye a una oración”, ni “tiene como antecedente un pronombre neutro” o “se refiere a un grupo nominal encabezado por el artículo *lo*” (RAE, 2009a: 1172). En el texto original, “ (……) 必须

⁸⁰ Disponible en <https://dle.rae.es/individuo?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

⁸¹ Disponible en <https://dle.rae.es/esp%C3%ADa?m=form> y <https://dle.rae.es/representante?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

杀死他（她）”，‘habría que matar a él (ella)’ o ‘habría que matarlo(la)’, el autor chino es consciente de que la persona elegida puede ser un hombre, pero también puede ser una mujer, y su frase demuestra expresamente ambas posibilidades coexistentes. En cambio, en la traducción española “[...] habría que matarlo”, *lo* desempeña la función de complemento directo, que también incluye, aunque tácitamente, a ambos sexos por el uso genérico del masculino, pues remite al pronombre indefinido *quienquiera*, sin que haga falta la presencia de la forma femenina *la*. Podría ser una elisión. Pocas páginas después volveremos a mencionar el uso de *lo* en esta frase.

En suma, se trata de varios sustantivos y un pronombre masculinos que se utilizan para representar a hombre(s) y/o mujer(es), lo cual viola los principios de la traducción feminista en lo que concierne a la misma visibilidad de los dos géneros gramaticales y, asimismo, los dos sexos biológicos.

En segundo término, veamos los usos de los sustantivos epicenos en la traducción de este tramo de la reconocida trilogía.

Ha aparecido varias veces *persona*, un nombre epiceno ya analizado, cuyas correspondencias del texto chino son 他（她） [tā tā], ‘él (ella)’; 人 [rén], ‘persona’, y 人类 [rén lèi], ‘ser humano’. Las técnicas de traducción utilizadas son la de transposición y la de traducción literal. La primera expresión china pone de manifiesto los dos sexos y las otras dos obvian este tema. Mientras tanto, la voz *persona*, invariable en el género, puede designar a un individuo de cualquier sexo. Ahora miremos con atención especial la traducción “Dos siglos más tarde, cuando la sonda se encontrara con la flota trisolariana, ¿cómo despertarían a esa persona, y qué podría hacer esta?” de la frase china “两个世纪后与三体舰队相遇时，谁使他（她）苏醒，苏醒后他（她）能做什么？”。 En la oración original salen dos veces 他（她） [tā tā], ‘él (ella)’, pero en la traducción no hallamos la repetición de la palabra *persona*. El uso del pronombre demostrativo *esta*, “[e]l que o lo que se acaba de mencionar, o el que o lo que se va a mencionar a continuación” (RAE⁸²), constituye una deixis personal anafórica, dado que hay un elemento, el antecedente *esa persona*, situado antes en el mismo discurso. En torno a la flexión de género, manifiesta variación y aquí su concordancia depende del sustantivo *persona* (Álvarez Martínez, 1989: 105-106; RAE, 2010: 309-310, 328). En consecuencia,

⁸² Disponible en <https://dle.rae.es/este>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

la traducción puede reescribirse del siguiente modo redundante: “[...] ¿cómo despertarían a esa persona, y qué podría hacer esa persona?”.

Aparte de *persona*, el traductor recurre a otros dos sustantivos epicenos para hacer referencia a la persona descrita con sexo desconocido: *un espécimen vivo* para 那个冬眠人 [nà ge dōng mián rén], ‘esa persona en hibernación’ —una descripción o amplificación—, y *un ser humano* para 一个人类 [yī gè rén lèi], ‘un ser humano’ —una traducción literal—.

De igual manera, procederemos a estudiar el uso de la voz *gente*, un sustantivo femenino no contable —pero pluralizable en el español general y contable en algunas regiones latinoamericanas— que puede denotar grupos humanos (RAE, 2009a: 803, 809) y epiceno (Instituto Cervantes, 2011: 28). Debido a la indiferencia al sexo de las personas designadas y la falta de cambio de género gramatical, es, claro está, una expresión óptima para hacer una traducción literal de 人 [rén], ‘personas’, un sustantivo chino que ni destaca ni invisibiliza ningún género.

En resumidas cuentas, las traducciones basadas en el uso de los sustantivos epicenos, diseccionadas en los últimos párrafos, son prácticas de la estrategia de generalización o neutralización.

Más adelante, es importante prestar atención a las expresiones con otros pronombres.

En la oración “No se refería a enviar a alguien al Consejo, sino fuera del Sistema Solar”, correspondiente a “（……）不是把这个人送到 PDC 或别的什么很近的地方，而是送出太阳系（……）”，Agustín Alepuz Morales pone *alguien* para sustituir a la traducción literal, la expresión *esta persona*, de 这个人 [zhè ge rén]. Se trata de un pronombre indefinido masculino singular, que “[d]esigna una o varias personas cuya identidad no se conoce o no se desvela” (RAE⁸³), cuyo género masculino no implica el sexo masculino de la persona hablada en el contexto. Es una transposición, así como una generalización o neutralización.

Por su parte, tenemos dos frases con la expresión china 人选 [rén xuǎn], ‘persona elegida’, en cuyas traducciones españolas hechas no aparece el vocablo *persona*. “（谈论）阶梯计划的人选” y “（……）人选问题（……）” significan, respectivamente,

⁸³ Disponible en <https://dle.rae.es/alguien?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

‘[hablaban de] la persona elegida del Proyecto Escalera’ y ‘el problema de la persona elegida’.

En los textos en castellano, “[hablaban] de quién sería el elegido para el Proyecto Escalera” y “[...] el problema de a quién enviar [...]”, el traductor elige el pronombre interrogativo *quién*, que puede admitir los dos géneros (RAE, 2010: 412), con el fin de evitar la repetición de la palabra *persona*. *Quién* en la segunda traducción “[...] el problema de a quién enviar [...]”, al igual que *alguien*, logra comprender ambas posibilidades acerca del sexo biológico de la persona designada sin destacar ninguno de los dos, como exige la estrategia de generalización o neutralización; además, describe o añade información diciendo el significado o la función de la “persona elegida”: es la persona a la que envían (al universo exterior). Esto nos recuerda la técnica de descripción o la de amplificación.

No obstante, la primera, a pesar del uso de *quién*, no está totalmente exenta del género gramatical: el pronombre interrogativo precede a *el elegido*, un artículo y un participio, que poseen la flexión de género (RAE, 2010: 521). Su género masculino y su empleo genérico —recordemos que el femenino puede estar comprendido en *el elegido*— son más que manifiestos. Se caracteriza por el mismo problema *quienquiera que fuese el elegido*, la descripción o la amplificación de 这个人 [zhè ge rén], ‘esta persona’: el relativo inespecífico pronominal *quienquiera* puede ser masculino o femenino, sin que esta información se manifieste en la forma, idéntica para los dos géneros (RAE⁸⁴); pero *el elegido* y, desde luego, el pronombre personal masculino *lo* de *matarlo* ponen de manifiesto que el traductor acude al uso genérico del masculino para hacer referencia a un hombre o a una mujer.

Otro objeto de estudio es *le*, un pronombre átono dativo. En oposición a la flexión nominal de género del pronombre *lo/la*, *le* no muestra distinción a este respecto y se emplea, entonces, en uno u otro género de conformidad con su antecedente personal del contexto (RAE, 2010: 303). En este sentido, la traducción “[...] la vida que le esperaría (si tal existencia podía calificarse de «vida») sería una pesadilla interminable” es una buena solución para el texto original “（……）那以后的生活（如果那能被称为生活的话）对他（她）来说也将是一个噩梦”，que significa ‘pues la vida futura (si pudiese ser llamada como «vida») para él (ella) sería también una pesadilla’: aunque un texto oculta la información de sexo y en el otro se ponen ambos, consiguen el efecto de igualdad.

⁸⁴ Disponible en <https://dle.rae.es/quienquiera?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

Parece que tanto el escritor chino cuanto el traductor español tienen cuidado con el tratamiento a la persona elegida para el Proyecto Escalera, cuyo sexo en ese momento aún es desconocido. De suerte que el texto meta logra el efecto buscado por la estrategia de generalización o neutralización. La técnica o estrategia usada en la traducción de esta frase parece de compensación, pues el sitio de este pronombre varía en los dos textos.

Con respecto a la elisión y la omisión, hemos hallado tres ejemplos.

Nos llaman la atención la frase “（……）即使他（她）的大脑真的能被截获并复活（……）” y su traducción “Aunque los trisolarianos pudiesen capturar y revivir un cerebro [...]”. Como hemos dicho en el análisis del caso (2), 的 [de] es una partícula y puede modificar la relación de posesión: 他（她）的大脑 [tā tā de dà nǎo] significa ‘el cerebro de él (ella)’. Es fácil observar que Agustín Alepuz Morales no hace una traducción literal, sino que designa al sustantivo con el artículo indeterminado *un*, que, en esta ocasión, “[i]ndica que lo denotado por el nombre o el grupo nominal al que precede no designa un individuo particular, sino un tipo” (RAE⁸⁵). Coincide en esta oración con el género del sustantivo masculino *cerebro*. Es fácil darse cuenta de la omisión de la relación de posesión entre la persona y el cerebro, así como la de la mención del sexo de esta. Es, entonces, una traducción realizada bajo la guía de la técnica de elisión. Del mismo modo, la estrategia utilizada es la de omisión.

A su vez, “（……）他（她）有可能改变战争的走向” significa ‘era posible que él (ella) cambiase el curso de la guerra’, y su traducción hecha por el traductor es “[...] era más que posible que \emptyset consiguiera cambiar el curso de la guerra”. La supresión del sujeto 他（她） [tā tā], ‘él (ella)’, es bastante evidente en este caso. Tal como hemos mencionado en la parte analítica del mismo caso (2), si con la elipsis del sujeto el traductor soslaya el problema de género gramatical, frecuente en la traducción sino-hispana, máxime cuando el texto original sea neutro a este respecto, y en caso de que tal tratamiento no aumente la dificultad de comprender el texto, como lo que sucede en este caso —es más que natural que a la hora de leer esta frase los lectores sepan rápidamente que el referente del sujeto tácito es “la persona elegida”, una información situada un tanto antes en la misma oración, quien ejecuta la acción de “conseguir cambiar el curso de la guerra”, después de “jugar bien sus cartas” y “aprovechar la superioridad”—, la elisión u omisión responde a uno de los requisitos de la traducción feminista: la misma visibilidad

⁸⁵ Disponible en <https://dle.rae.es/uno#b6hEWeB>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

de los dos géneros en el lenguaje. En realidad, también podemos considerar esta traducción una compensación y una transposición, si creemos que el equivalente de 他 (她) [tā tā], ‘él (ella)’, en el texto terminal es *la persona elegida*, que aparece en otro sitio —antes de *jugaba bien sus cartas*—. De ser así, otra estrategia usada es, pues, la de neutralización o generalización.

Otra elisión y omisión consiste en borrar una oración entera. Empecemos también por el texto original: si buscamos verter, sin dejar ningún pormenor relevante atrás, la frase “阶梯计划的人选工作必须加紧进行，但这项任务对程心的压力很小，她只是参与其中的一些事务性工作，主要是对人选的航天专业背景进行考查，这个专业背景是人选的先决条件。由于人选的范围只能是三个通过安乐死法的常任理事国中的绝症患者，几乎不可能找到具有这项使命所要求的超级素质的人，PIA 努力通过各种渠道寻找尽可能多的候选者”， se necesitará agregar algo a la traducción elaborada: “El proceso de selección de candidatos para el Proyecto Escalera había comenzado, pero la iniciativa apenas afectaba a Cheng Xin. Se le asignaron algunas tareas básicas como valorar lo que sabían los candidatos acerca de los vuelos espaciales. Poseer formación y experiencia profesionales era el requisito previo para la persona elegida. Sin embargo, como el abanico de candidatos estaba limitado a enfermos terminales, resultaba casi imposible hallar a gente con la experiencia requerida. La Agencia redobló los esfuerzos dedicados a la búsqueda e identificación de más candidatos mediante todos los canales a su disposición”. La parte subrayada en la traducción es la información añadida por nosotros, correspondiente a la remarcada en el texto original chino. Por lo general, en la traducción la falta de esta información no parece demasiado lesiva, y además por consiguiente el traductor no tiene que encontrar una solución para traducir de nuevo 人选 [rén xuǎn], ‘persona elegida’.

Por último, hablaremos de tres prácticas traductorales de la técnica de modulación, todas sobre la traducción del sustantivo chino 人 [rén], ‘persona’. Las vamos a estudiar una por una.

Veamos primero la de “把人急速冷冻到超低温 (……) 这个人对人类而言肯定是处于死亡状态 (……)”, que literalmente significa ‘Ultracongelaremos a una persona [...] Esta persona para los seres humanos está sin duda en estado de muerte’. Su traducción confeccionada por Agustín Alepuz Morales es “Podríamos ultracongelar el cuerpo de una persona [...]. Aunque un cuerpo así para nosotros sería, sin duda, poco más

que un cadáver [...]”. Como podemos ver, el traductor reemplaza *persona* por *cuerpo*, un sustantivo cuyo género gramatical es inmutable y cuya acepción aquí es “[c]onjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo” (RAE⁸⁶). No dar relieve a ningún sexo biológico, es una buena opción para no repetir una y otra vez el universal uso del sustantivo epiceno *persona*, aunque la primera aparición de *cuerpo* está determinada por *una persona*.

Por su parte, “对于那个被发射出太阳系的人，他们无疑知道其精确的轨道参数（……）” es el texto fuente, que traduciríamos, respetando su significado original, como “En cuestión de la persona lanzada fuera del sistema solar, ellos, sin duda, conocerían sus precisos elementos orbitales”. Aquí *sus* significa, por descontado, ‘de la persona lanzada’. Sin embargo, lo que presenta el traductor español es “Los trisolarianos conocerían todos y cada uno de los detalles de la trayectoria de la sonda [...]”. Dicho de otra forma, en la versión española, lo que es fácil de adquirir para los trisolarianos no son los elementos orbitales de la persona lanzada, sino los de la trayectoria de la sonda. Esto permite al propio traductor no hablar de la persona, ni mucho menos de su sexo.

Ciertamente, estos cambios de expresión alteran los significados de las frases, pero son lógicos y aceptables, a la luz del contexto. En estos ejemplos también se observa el uso de la estrategia de sustitución de Wallmach.

CASO (6)

Texto original chino: página 92 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 146 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
程心看看那几个人，她（他）们面容白嫩姣好（……）	Cheng Xin fijó la mirada. <u>Las personas</u> que señalaba AA tenían caras delicadas y hermosas [...]
她（他）们: ‘ellas (ellos)’	las personas

Texto original chino: página 94 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 148-149 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
“她（他？）在说罗辑，他们想审判他。” AA 说。	— <u>Hablan</u> de Luo Ji —dijo AA—. <u>Quieren</u> sentarlo en el banquillo.
她（他？）: ‘ella (¿él?)’	Ø hablan
他们: ‘ellos’	Ø quieren
程心被这个时代的信息技术深深震撼，她不知道自己的影像如何传到	Cheng Xin estaba muy asombrada por el nivel tecnológico de aquella época. No tenía ni idea de cómo su imagen había podido ser retransmitida a <u>aquella persona que hablaba</u> ni de cómo

⁸⁶ Disponible en <https://dle.rae.es/cuerpo>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

演讲者那里，更不知道她（他？） 是如何从亿万观众中把自己检索出 来的。	había podido distinguirla entre los miles de millones de personas que veían el discurso.
演讲者: ‘conferenciante’	aquella persona que hablaba
她（他？）: ‘ella (¿él?)’	Ø había podido

Son escenas y conversaciones que tienen lugar en el año 61 de la Era de Disuasión, *id est*, en los años sesenta del siglo XXIII. Tras despertar de la hibernación, Cheng Xin se halla en un mundo donde se disipa el concepto dicotómico de género o de sexo de la gente: todo el mundo, con independencia del sexo biológico que lo determina, tiene semejantes e incluso las mismas características físicas y temperamentales:

[...] tenían caras delicadas y hermosas, melenas que les caían sobre los hombros, cuerpos esbeltos y suaves como si sus huesos fueran plátanos. Sus movimientos eran gráciles y exquisitos, y sus voces, que llegaban hasta ellas mecidas por la brisa, eran melosas y tiernas... (Liu Cixin, 2018: 146)

Parece que Liu Cixin describe este nuevo mundo con el tono de Cheng Xin, pasmada y sin saber distinguir a primera vista el sexo de una persona, en oposición de la gente moderna, ya acostumbrada a este fenómeno. El desdoblamiento 她（他？） [tā tā], ‘ella (¿él?)’, en el texto original recoge las dos posibilidades mediante el paréntesis y hace referencia a una persona cuyo sexo biológico es indeterminado para Cheng Xin. Por la misma razón, entendemos que el sustantivo chino 演讲者 [yǎn jiǎng zhě], ‘conferenciante’, designa a alguien de sexo desconocido sin proporcionar información alguna acerca de su sexo biológico.

Ahora bien, si en los textos de partida la ambigüedad de género es cardinal, sería mejor que la traducción española también la transmitiese. La primera solución dada por Agustín Alepuz Morales es el sustantivo epiceno *persona*: él utiliza *las personas* para traducir, mediante una transposición, 她（他）们 [tā tā men], ‘ellas (ellos)’, y, con la ayuda de la técnica de descripción, *aquella persona que hablaba* para verter 演讲者 [yǎn jiǎng zhě], ‘conferenciante’. Ya sabemos que su empleo es general en la designación a alguien, con indiferencia de su sexo biológico, y por supuesto es una traducción óptica para sustentar la vaguedad gracias a su invariabilidad en el género. Se trata de una

traducción en la que el traductor utiliza la estrategia de generalización o neutralización de Castro Vázquez.

Por otro lado, para generalizar y neutralizar la expresión, también recurre a la técnica de elisión y la estrategia de omisión formulada por Wallmach cuando Agustín Alepuz Morales suprime los sujetos y de modo que no atañe a la cuestión de género gramatical ni a la de sexo biológico. En “No tenía ni idea de cómo su imagen había podido ser retransmitida a aquella persona que hablaba ni de cómo \emptyset había podido distinguirla entre los miles de millones de personas que veían el discurso”, el antecedente del sujeto sobrentendido es *aquella persona*, y el efecto de la elipsis del sujeto ya ha sido analizado en los ejemplos anteriores. En el texto original el sujeto es 她 (他?) [tā tā], ‘ella (¿él?)’, con dos géneros mencionados.

Hay algo interesante en la traducción “— \emptyset Hablan de Luo Ji —dijo AA—. \emptyset Quieren sentarlo en el banquillo”. En el texto original, es “她 (他?) ” [tā tā], ‘ella (¿él?)’, quien habla de Luo Ji y son “他们” [tā men], ‘ellos’, quienes reclaman un juicio para el mismo vallado. En contraposición a la elipsis de sujeto estudiada antes, estos dos sujetos elididos reciben los rasgos de tercera persona del plural, reflejados en la conjugación de los verbos *hablan* y *quieren*.

Desde nuestro punto de vista, el sujeto tácito de “ \emptyset Hablan de Luo Ji” recibirá una interpretación inespecífica, pues la acción que describe el verbo *hablar* se atribuye a individuo(s) no identificado(s). Notemos que la forma plural no corresponde siempre o necesariamente a un grupo de individuos, lo cual explica el porqué del uso del sujeto nulo plural en la traducción en la ocasión en que en el texto fuente se halla un sujeto singular, cuyo referente es aquella persona, no identificada, que está hablando en ese momento en la pantalla (RAE, 2010: 645).

A su vez, en la oración “ \emptyset Quieren sentarlo en el banquillo” el sujeto no expreso recibirá una interpretación genérica: en vez de expresar lo indefinido de quién(es) ejecuta(n) la acción, afirma que todo el mundo o la gente en general lo hace (RAE, 2010: 644-645). El sujeto correspondiente en la oración china es 他们 [tā men], ‘ellos’, que puede considerarse un uso del masculino en un sentido genérico. De esta manera, no solo la ambigüedad del sexo de la gente se transmite acabadamente en esta traducción española, sino que se esquivo el abuso del empleo del masculino en un sentido genérico, lo cual quiere decir que la traducción es una expresión aún mejor que el texto original desde el punto de vista de la traducción feminista.

CASO (7)

Texto original chino: página 111 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 173 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
第一， <u>一个人</u> 被推崇为救世主与被推上断头台有一个共同点，就是 <u>他</u> （她）都没有选择，先是罗辑，后是程心。	Para empezar, el hecho de <u>ser declarado</u> redentor era como si llevaran a <u>uno</u> a la guillotina: <u>no tenía</u> derecho a elegir. Eso fue lo que le ocurrió a Luo Ji, y era lo que ahora le pasaba también a ella.
一个人: ‘cada persona’	ser declarado, uno
他（她）: ‘él (ella)’	Ø no tenía

Antes de nada, hemos de alterar la traducción elaborada por Agustín Alepuz Morales introduciendo unos sintagmas que aparecen en el texto original: “Para empezar, el hecho de que una persona fuera declarada redentora era como si la llevaran a la guillotina: él (ella) no tenía opción alguna. Eso fue lo que le ocurrió a Luo Ji y era lo que ahora le pasaba también a Cheng Xin”.

一个 [yī gè], además de ‘uno’, dispone de otra frecuente acepción: ‘cada uno’ (Wang Li, 2014: 282). En este ejemplo podemos considerar que al que se refiere 一个人 [yī gè rén] no es ‘una sola persona’, sino ‘cada persona’; es decir, lo que se reseña es una situación general que puede ocurrir a toda persona. Ahora bien, hay que tomar en consideración otra vez el problema del sexo: esta “persona” puede ser un hombre o una mujer. Desde luego, la expresión china 一个人 [yī gè rén], ‘cada persona’, no atañe al género gramatical ni al sexo, pero en la versión española la expresión *ser declarado* sí está marcada por el masculino, así como el pronombre indefinido *uno*. Estas dos expresiones de forma masculina aquí abarcan a la gente de cualquier sexo. Aunque no cabe duda alguna de que, merced al uso genérico del masculino, son traducciones correctas desde la perspectiva gramatical, la traducción feminista no aboga por ellas. Por lo que concierne a la técnica, opinamos que es la de compensación la que se emplea en esta traducción, pues 一个人 [yī gè rén], ‘cada persona’, no está presente en el texto de destino y se introduce en otro lugar *uno*.

他（她） [tā tā], ‘él (ella)’, no tiene ningún elemento explícito correspondiente en la traducción española tampoco: en su lugar encontramos un sujeto elidido. La expresión china incluye dos géneros, mientras la traducción no pone de manifiesto ninguno. Es una práctica de la estrategia de omisión introducida por Wallmach y la técnica traductora de elisión.

CASO (8)

<p>Texto original chino: página 67 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)</p>	<p>Traducción española: página 26 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)</p>
<p><u>这些</u>曾在“大串联”中燃烧青春的年轻人很快发现，与这广阔天地相比，内地最大的城市不过是个羊圈；在这寒冷无际的草原和森林间，燃烧是无意义的，一腔热血喷出来，比一堆牛粪凉得更快，还不如后者有使用价值。</p>	<p>Muy pronto, <u>aquellos jóvenes hombres y mujeres</u> que un día estuvieron inflamados de fervor revolucionario descubrieron que, frente a la inmensidad del cielo y la tierra de esa región, incluso las más grandes ciudades del interior de China resultaban meros establos de ovejas; que en mitad de aquellos enormes y gélidos bosques y llanuras, su ardoroso entusiasmo era insignificante. Aun derramando hasta la última gota de sangre, tan solo conseguirían enfriarse más rápido y resultar menos útiles que una boñiga de vaca.</p>
<p>这些 (……) 年轻人: ‘estas personas jóvenes’</p>	<p>aquellos jóvenes hombres y mujeres</p>

这些 [zhè xiē], ‘estos o estas’, es un demostrativo que indica que hay al menos dos unidades del referente al que remite el sustantivo (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1660) y 年轻人 [nián qīng rén] significa ‘personas jóvenes’.

Al igual que esta expresión china, cuya forma no implica el sexo de la gente designada, la palabra española *joven* tampoco lo aclara, siendo un sustantivo común en cuanto al género. Pongamos la expresión china en su contexto: 这些 (……) 年轻人 [zhè xiē nián qīng rén] se refiere a aquellas más de cien mil personas jóvenes que trabajan en el Cuerpo de Producción y Construcción de Mongolia Interior y es natural que sea un grupo de gente integrado por personas de los dos sexos —además, la trilogía nos cuenta la historia de Ye Wenjie, un personaje femenino, que vive y trabaja allí—. La traducción española *aquellos jóvenes hombres y mujeres* engloba una fórmula desdoblada con que se suman los dos constituyentes sobre el sexo biológico coordinados por la conjunción copulativa *y*. A decir verdad, el sintagma *aquellos jóvenes* sería casi la traducción literal del texto original chino —pese a la diferencia entre las expresiones 这些 [zhè xiē], ‘estos o estas’, y *aquellos*— y es un tratamiento totalmente correcto a nivel gramatical.

Sin embargo, y como hemos visto, el traductor no se limita a cumplir con las normas gramaticales establecidas. Podemos interpretar la expresión *aquellos jóvenes hombres y mujeres* de dos maneras: o bien *jóvenes* funciona como un adjetivo en plural que califica o determina a los dos sustantivos a que precede, o bien *hombres y mujeres*

son dos términos añadidos que tienen por objeto indicar los sexos biológicos de estos jóvenes, como una apostilla diversa especificativa que modifica el núcleo de este sintagma nominal (RAE, 2010: 25, 228). Cualquier interpretación demuestra el hecho de que el traductor hace hincapié en ambos sexos para evitar la posible ambigüedad al respecto de la composición por sexo de los trabajadores en el Cuerpo de Producción y Construcción de Mongolia Interior y el olvido del género femenino.

Después de todo, la fórmula desdoblada da lugar a una inconsistencia: el traductor en este caso tiene que apelar a la forma masculina a la hora de poner el adjetivo demostrativo *aquellos*, variable en cuanto al género. Según establece la norma gramatical española, los adjetivos concuerdan en masculino cuando los sustantivos enlazados coordinados son de distintos géneros. Para solucionar este problema contamos con varias estrategias: la sustitución del adjetivo variable por uno invariable, la aplicación del desdoblamiento, la concordancia por proximidad, etc. (Instituto Cervantes, 2011: 58-61). Otras alternativas son, por ejemplo, *aquellos y aquellas jóvenes* (Instituto Cervantes, 2011: 51) o *aquellas personas jóvenes*.

Con la yuxtaposición de los dos sustantivos heterónimos *hombres y mujeres* Javier Altayó efectúa esta traducción bajo la guía de la técnica de amplificación, añadiendo el detalle sobre la composición por sexo de los trabajadores. La estrategia usada es, obviamente, la de especificación. Si bien en este caso lo que se yuxtaponen no son las marcas de género gramatical sino las palabras *hombres y mujeres*, se produce un efecto parecido al que debe producir esta estrategia: aumentar la visibilidad del género femenino y de las mujeres que quedan así equiparadas a los varones desde una perspectiva lingüística.

CASO (9)

Texto original chino: página 72 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 117 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
一群白衣人同时转过头来 (.....) 在 <u>他们</u> 正中有一个工作台，上面放着个一米左右高的不锈钢圆柱形绝热容器 (.....)	<u>Un grupo de hombres y mujeres vestidos con batas blancas</u> se volvió hacia ella [...] en el centro había un banco de trabajo sobre el que descansaba un contenedor aislante de acero inoxidable y forma cilíndrica de aproximadamente un metro de altura.
一群白衣人: 'un grupo de personas vestidas de blanco'	un grupo de hombres y mujeres vestidos con batas blancas
他们: 'ellos'	/

En la escena que Cheng Xin presencia después de la operación de Yun Tianming, 白衣人 [bái yī rén], ‘gente de blanco’, implica ‘personal sanitario’, sin aclarar el sexo de estas personas. Es una expresión neutralizada o generalizada. Veamos ahora su traducción desdoblada en castellano: *un grupo de hombres y mujeres vestidos con batas blancas*. El uso de la conjunción copulativa *y* une uno y otro sexo dejando ambos visibles. En este sentido, es una traducción simétrica en materia del género gramatical y el sexo biológico de sus referentes.

La traducción elaborada por Agustín Alepuz Morales nos parece mejor que una traducción literal neutralizada o generalizada como *un grupo de gente/personas de blanco*, dado que, según dice el *Male-As-Norm Principle* (vid. 3.2.4.3.3.), si son médicos y/o médicas —es decir, si no son enfermeros y/o enfermeras, porque la enfermería suele estar asociada a las mujeres (Castro Vázquez, 2008: 293)—, es posible que se considere, quizás subconscientemente, que es un grupo formado solo por varones que excluye la participación de las médicas. Así pues, si la traducción, como el texto original, no destaca de forma explícita que se trata de un grupo formado por gente de distintos sexos, puede que los lectores españoles pierdan de vista la posibilidad de que haya también mujeres.

De nuevo en esta traducción podemos ver la aplicación de la estrategia de especificación y la técnica de amplificación. Una vez más, el participio que aparece después de la fórmula desdoblada es uno en forma masculina, lo cual presenta el problema de concordancia del género de los sustantivos. En este caso, podemos evitarlo poniendo *un grupo de hombres y mujeres que se vestían con batas blancas*.

Más adelante, Liu Cixin, con el objetivo de hacer referencia al mismo grupo de gente pero sin repetir una y otra vez los mismos caracteres, pone en uso 他们 [tā men], ‘ellos’, un pronombre personal de la tercera persona en plural estudiado en el caso (1), y la traducción literal de “ (……) 在他们正中有一个工作台 (……) ” es “[...] en el centro de ellos había un banco de trabajo [...]”. El pronombre 他们 [tā men], ‘ellos’, pese a la forma masculina, no afirma exactamente que son todos hombres quienes forman este grupo, sino más bien que es un empleo genérico, sin que importe el sexo de sus miembros. En la traducción española, al contrario, el traductor conserva solo *en el centro* eliminando la información baladí que ofrece *de ellos*, y así evita que las mujeres se vean representadas por la forma masculina del pronombre personal de la tercera persona, que tiene flexión de género. Será una omisión/elisión del empleo genérico.

5.2. Actitud hacia el *Male-As-Norm Principle*

Ahora pasamos a estudiar unos ejemplos en los que se viola el *Male-As-Norm Principle* (3.2.4.3.3.); es decir, en estas traducciones la gente tiene un sexo opuesto al habitualmente considerado por traductores/lectores corrientes. En estos ejemplos la lucha contra el sexismo al nivel discursivo (*vid.* 3.2.4.1.) es observable, puesto que el *Male-As-Norm Principle* está basado en los conocimientos estereotípicos en cuanto a los roles sociales que suelen desempeñar las mujeres y los varones.

CASO (10)

Texto original chino: página 245 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 312 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“我怀疑，如果那东西真被使用的 话……看看你们这些面壁者吧，” 俄罗斯代表对着天花板扬起双手， “泰勒要剥夺人的生命，你要剥夺 人的思想，你们到底想干什么？”	—Eso lo dudo. Si ese proceso se acaba usando... ¡Vaya con los vallados! —dijo <u>la representante rusa</u> mientras lanzaba las manos al techo—. Tyler quería robarle la vida a la gente y usted quiere quitarles la mente. ¿Qué quieren lograr?
俄罗斯代表: ‘representante de Rusia’	la representante rusa

Texto original chino: página 254 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 323 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
俄罗斯代表说：“在水星表面试验也许可以考虑，但地下试验投资太大了，在那里挖超深井，费用可能是在地球上进行同样工程的上百倍，况且也没有意义，在水星不用考虑核爆炸对环境的影响。”	<u>La representante de Rusia</u> dijo: —Podríamos considerar la idea de hacer pruebas en la superficie. Pero son demasiado caras. Cavar pozos profundos en ese planeta costaría cien veces lo que el mismo proyecto en la Tierra. Además, los efectos de una bomba nuclear en Mercurio no nos darán información útil.
俄罗斯代表: ‘representante de Rusia’	la representante de Rusia

En las reuniones del Proyecto Vallado del Consejo de Defensa Planetaria los protagonistas son, aparte de los vallados, los representantes de los miembros permanentes. En estas asambleas (antes de la muerte de Manuel Rey Díaz) son los enviados de Estados Unidos, Francia, Rusia, Reino Unido, Alemania y Japón quienes hablan.

En cuanto a su sexo, en un primer momento, creemos que es muy probable que los representantes de Estados Unidos, Reino Unido, Francia y Japón sean varones, debido

al pronombre 他 [tā], ‘él’, utilizado por el autor (Liu Cixin, 2008/2018b: 270-272), si no consideramos genérico el uso del género masculino en este caso.

Posteriormente, “俄罗斯代表” [é luó sī dài biǎo], ‘representante de Rusia’, habla en total en tres asambleas. En la primera Liu Cixin (2008/2018b: 211) pone 俄罗斯代表 伽尔宁 [é luó sī dài biǎo jiā ěr níng], ‘el representante ruso Garanin’. Por eso, comprendemos que en esta reunión es Garanin, un hombre que de tanto en tanto ocupa también el cargo del presidente de turno del Consejo de Defensa Planetaria, el representante enviado por Rusia. En las otras dos veces, empero, el autor chino solo escribe 俄罗斯代表 [é luó sī dài biǎo], ‘representante de Rusia’, sin revelar en ningún momento ni su nombre ni su sexo. Dado que Garanin es una figura con importancia en la trilogía, es poco probable que, para referirse a él, Liu Cixin prefiera la expresión 俄罗斯代表 [é luó sī dài biǎo], ‘representante de Rusia’, a 俄罗斯代表伽尔宁 [é luó sī dài biǎo jiā ěr níng], ‘el representante ruso Garanin’, o, directamente, 伽尔宁 [jiā ěr níng], ‘Garanin’. Partiendo de esto, podemos hacer una suposición: que no es Garanin sino otra(s) persona(s) la(s) que desempeña(n) el papel de representante ruso en las otras dos asambleas.

Resumiendo, sabemos que quizá hay (al menos) dos representantes rusos — Garanin y la otra persona— y que probablemente hay (al menos) cinco varones —Garanin y los representantes de Estados Unidos, Reino Unido, Francia y Japón— entre todos los representantes que se han presentado en las asambleas.

Ahora bien, debido al desconocimiento del sexo de los otros representantes, y en vista del hecho de que el género gramatical es una propiedad del español, uno de los retos para los traductores es identificar —o, en algunas ocasiones, inventar— el sexo e imponérselo al personaje referido. Como es un cargo de tipo diplomático y político de nivel superior, ajeno al ambiente doméstico, puede que a los traductores les parezca un puesto destinado mayormente a los varones; en eso consiste el propio *Male-As-Norm Principle*.

A la hora de elaborar la traducción española los traductores parecen estar de acuerdo con nuestra hipótesis y por eso hay otro personaje para el mismo cargo: una representante rusa. Aunque sea un pormenor trivial poner solo un personaje femenino —sobre todo si nos damos cuenta de que en la traducción los demás representantes son todos hombres—, Javier Altayó y Jianguo Feng parecen tener en cuenta la posible participación

por parte de mujeres en un evento político de este nivel y será, de todas formas, una, aunque pequeña, contravención del *Male-As-Norm Principle*.

A lo que parece, se emplea aquí la técnica de traducción literal. Pero suponemos que más bien es la de amplificación que guía esta práctica traductora, dado que el femenino es el género marcado y dispone de un valor específico y excluyente, y que con el sustantivo femenino se introduce la precisión, no aclarada en el texto original, acerca del sexo de la persona que cuestiona los planes de los vallados.

CASO (11)

Texto original chino: página 53, 55-57 y 88-91 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 120-129 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
沙瑞山	Sha Ruishan

Podemos encontrar otros ejemplos sobre un solo personaje que van más lejos que el anterior. *Sha Ruishan* es la forma de 沙瑞山 [shā ruì shān] en el sistema de transcripción fonética del chino mandarín (pinyin). Se trata de un personaje clave en la búsqueda de explicación de varios fenómenos misteriosos realizada por Wang Miao. Después de terminar su estudio bajo la dirección de Ye Wenjie, trabaja e investiga en el Observatorio Radioastronómico del Centro Astronómico Nacional de la Academia de las Ciencias China. Ocupa un puesto con mucha importancia.

Su laboratorio se encargaba principalmente de recopilar los datos de tres satélites: el explorador del fondo cósmico *COBE*, lanzado por la NASA en 1989 y a punto de ser retirado; su sucesor, la sonda *Wilkinson*, lanzada en 2003, y el de la misión *Planck*, el observatorio espacial lanzado por la Agencia Espacial Europea en 2009. [...] El trabajo de Sha Ruishan consistía en crear un mapa lo más detallado posible del fondo cósmico de microondas, partiendo de los datos recogidos en las observaciones (Liu Cixin, 2016/2018: 121-122).

Gracias a las facilidades ofrecidas por Sha Ruishan, Wang Miao consigue comprobar la existencia de una fuerza hiperpoderosa, relacionada con la facción opuesta —la Organización Terrícola-trisolariana y, detrás de esta, el planeta Trisolaris—, que llega a ser capaz de causar una “fluctuación isotrópica en todo el fondo cósmico de microondas de 3K, entre el uno y el cinco por ciento” (Liu Cixin, 2016/2018: 122). En

resumen, Sha Ruishan, que sale en más de un capítulo (en la versión china), participa en numerosas conversaciones profundas con Wang Miao y contribuye en gran medida al descubrimiento de ese poder asombroso. Forma parte del punto de viraje de la vida del físico, así como del argumento del primer volumen.

Si comparamos la traducción española con el texto original, al instante nos damos cuenta de una llamativa diferencia: en la obra de Liu Cixin 沙瑞山 [shā ruì shān] es indiscutiblemente un hombre, designado con 他 [tā], ‘él’ (Liu Cixin, 2008/2018a: 53). Es más que natural que en este caso el uso del pronombre masculino 他 [tā], ‘él’, se considere específico y no genérico. En la traducción en castellano el mismo personaje es, a la inversa, una mujer, una doctora y una “ella”. Además del sexo, no encontramos otras modificaciones verdaderamente importantes en lo que respecta a la construcción de la figura de 沙瑞山 [shā ruì shān].

Ahora bien, si no hay más cambios necesarios en lo que hace tal figura, ¿por qué se impone otro sexo al personaje que, según Liu Cixin, es masculino? Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C, cursiva en el original) se hace la misma pregunta que nosotros:

El cambio de sexo de Sha Ruishan no fue más que un error que comuniqué a la editorial en cuanto supe de él y ya ha sido subsanado. En principio lo cometí yo, pero 瑞山 es un nombre de pila tan claramente masculino... Encima pone 他 varias veces... No me lo explico. Podría ser que lo cambiaran los revisores, pero tampoco veo qué sentido podría encontrarle nadie a alterar el sexo de un personaje tan menor.

Por otra parte, en el primer volumen original escrito por el mismo autor chino, no son pocas las científicas mujeres, si pensamos en Shao Lin, Yang Dong, Shen Yufei y, sobre todo, Ye Wenjie. No obstante, hay más científicos varones: Ye Zhetai, Lei Zhicheng, Yang Weining, Wei Cheng, Pan Han, Ding Yi, Wang Miao y Sha Ruishan, entre muchos⁸⁷. Los últimos son más relevantes para el desarrollo de la trama y sus trabajos son más citados por el escritor y conocidos por los lectores. Además, a ellos hemos de añadir otros numerosos personajes masculinos —investigadores de nivel inferior y trabajadores, *exempli gratia*— pertenecientes al mismo círculo. Entre todas estas figuras

⁸⁷ Wei Cheng es el marido de Shen Yufei y un excelente matemático. Proporcionaremos más información sobre este personaje en el caso (22). Para consultar el elenco de los personajes de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*, *vid.* el apartado 4.2.3.

masculinas, Sha Ruishan es la que nos parece más apta para el cambio de sexo: en primer lugar, no es tan importante para la trama como Wang Miao o Ding Yi, y por eso la inversión de sexo no constituye una modificación demasiado fuerte o compleja; en segundo lugar, tampoco es tan irrelevante como los ingenieros o investigadores de nivel inferior que trabajan con Wang Miao o Ding Yi, colectivo cuyos miembros apenas tienen ocasión para hablar, y del que Liu Cixin no nos proporciona pormenores sobre su trabajo, su personalidad ni su vida.

A la luz de lo anterior, con este “error”, que acaso sea un secuestro o una apropiación del texto original por parte de los revisores, se demostraría en la traducción el parecer de los revisores en lo referente a la cuestión de la igualdad de género en el campo científico: quienes se dedican a la investigación científica no son todos hombres y hay una importante cantidad de mujeres que han destacado en este sector. Si hay un desequilibrio manifiesto al respecto en el texto de partida, si el texto original favorece o acentúa —tal vez sin querer— este estereotipo sobre el género social ya comúnmente extendido, el traductor —o los revisores, en este caso— puede —y, según la traducción feminista, incluso debe— intervenir y manipular el texto fuente, sobre todo si es un cambio significativo desde el punto de vista de la paridad que, de todos modos, no hace daño alguno.

En cuanto a la técnica de traducción, parece que es la de adaptación la que se utiliza en este caso.

5.3. Orden de precedencia de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico en un sintagma nominal

Como hemos enseñado en el capítulo 3 y en el caso (4), el orden de los elementos referentes al género gramatical y/o el sexo biológico de los individuos también es un asunto que merece nuestra atención. Aquí tenemos tres ejemplos pertenecientes al sexismo al nivel discursivo o el sexismo sintáctico (*vid.* 3.2.4.1.) para nuestro estudio.

CASO (12)

Texto original chino: página 248 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 315 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
--	---

信念中心已经开放了三天， <u>希恩斯</u> 和 <u>山杉惠子</u> 一直守候在庄严的门厅里。	El Centro para la Fe llevaba tres días abierto. <u>Keiko Yamasuki</u> y <u>Hines</u> habían pasado ese tiempo aguardando en la majestuosa recepción.
希恩斯和山杉惠子: ‘Hines y Keiko Yamasuki’	Keiko Yamasuki y Hines

En el primer ejemplo nos centramos en dos antropónimos: Hines es el apellido de Bill Hines, y Keiko Yamasuki es un nombre completo. Después de leer la obra —o, claro, el capítulo 4—, sabemos que Bill Hines es uno de los cuatro vallados y también es el marido de Keiko Yamasuki, una distinguida experta de neurociencia. Durante el servicio como vallado Bill Hines no trabaja solo, sino que depende mucho de la colaboración con su esposa. Después de la fundación del Centro para la Fe, la pareja se queda allí esperando a la clientela.

Ahora comparemos el texto fuente y su traducción. En la versión original es 希恩斯 [xī ēn sī], el apellido de Bill Hines escrito en chino, que precede a 山杉惠子 [shān shān huì zi], la forma china de referirse a Keiko Yamasuki (el nombre del referente masculino + conjunción 和 [hé] + el nombre del referente femenino). Con anterioridad se ha mencionado que en un grupo nominal el orden de los elementos componentes que designan a personas de distintos sexos no está lejos de la relación jerárquica social y en el contexto chino es el referente masculino el que suele salir primero, seguido por el femenino (*vid.* 3.2.4.3.2.). En virtud de todo esto, la ordenación que adopta Liu Cixin encaja con claridad con el orden social basado en la relación dicotómica de sexo y, desde luego, es totalmente gramatical.

Sin embargo, en la traducción española el orden es el opuesto: se antepone el nombre de la científica Keiko Yamasuki, que precede al de su marido Bill Hines. Es oportuno recordar que la RAE aconseja respetar el convencional orden “hombres y mujeres” de los elementos coordinados en un grupo nominal (*vid.* 3.2.4.3.2.). La traducción de Javier Altayó y Jianguo Feng no adopta el uso frecuente recomendado por la gramática normativa de la lengua española y, así, rompe la sistemática prioridad con que cuenta el género masculino.

En esta circunstancia, se pueden observar el secuestro y la apropiación del texto de partida, tal vez no intencionados, por parte de los traductores al invertir el orden de los dos nombres, algo parecido a la inversión de elementos sexistas, una estrategia

mencionada por Castro Vázquez. La técnica utilizada en este caso es, por supuesto, la de inversión.

CASO (13)

Texto original chino: página 340 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 423 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“在我们那时，辈分是很重要的，在当时的农村，也有大人依照辈分把孩子叫大伯大姑的。”	—En nuestra época, la antigüedad era muy importante. En el campo había adultos que se dirigían a los niños como <u>tía o tío</u> por antigüedad familiar.
大伯: ‘hermano mayor del padre’ 大姑: ‘hermana mayor del padre’	tía o tío

大伯大姑 [dà bó dà gū] significa ‘hermano y hermana mayores del padre’, cuyo aproximado equivalente español puede ser, como ponen Javier Altayó y Jianguo Feng, *tío o tía*, que puede referirse a “[h]ermano [o hermana] de uno de los padres de una persona” o “[c]ónyuge del tío [o de la tía] de una persona” (RAE⁸⁸). Es evidente la pérdida del nivel semántico en la traducción sino-hispana de estas palabras relacionadas con el campo de familia o de lazos de parentesco, pero en este caso la escasez de precisión no es lo crucial para nuestro análisis. En el texto original se obtiene el orden habitual entre este par de palabras, o, mejor, entre los dos miembros de familia de distintos sexos, que es: el miembro masculino precede a la miembro femenina. Se trata de una expresión gramatical en el contexto chino, que muestra respeto a la relación jerárquica entre los miembros de la sociedad/familia en términos de sexo, y a su representación lingüística, que debe reflejarla.

En la traducción española elaborada por Javier Altayó y Jianguo Feng, en cambio, lo que encontramos no es *tío o tía*, sino, al revés, *tía o tío*. Aunque Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C) no cree que este cambio tenga algo que ver con el tema de género, podemos estudiarlo desde la perspectiva feminista.

Como hemos dicho en el caso (12), una expresión que antepone el referente femenino no es la más frecuente según la RAE, pero pondría de manifiesto una intención ideológica: las mujeres no deben siempre ocuparse de la posición secundaria, ni en la relación social/familiar ni en el orden sintáctico. Del mismo modo, este reajuste del orden

⁸⁸ Disponible en <https://dle.rae.es/t%C3%ADo>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

entre los elementos componentes del mismo grupo nominal nos recuerda la técnica traductora de inversión y la estrategia de inversión de Castro Vázquez, así como la estrategia de secuestro.

CASO (14)

Texto original chino: página 491 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 704 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
在 DX3906 星系的低光速黑洞形成一千八百九十万年后，在宇宙诞生一百七十亿年后， <u>一个女人和一个男人</u> 紧紧拥抱在一起。	Más de dieciocho millones de años después de que el sistema DX3906 se convirtiera en un agujero negro de velocidad de la luz reducida, diecisiete mil millones de años después del nacimiento del universo, <u>un hombre y una mujer</u> se abrazaron con fuerza.
一个女人和一个男人: ‘una mujer y un hombre’	un hombre y una mujer

Se trata de una escena en las últimas páginas del tercer volumen de la trilogía, a saber, el final de la obra. Aquí la mujer es Cheng Xin, y el hombre, Guan Yifan. Son dos de los escasos supervivientes humanos y quedan separados, a nivel tanto espacial cuanto temporal, de los demás.

Lo que nos llama la atención en el texto chino es, curiosamente, el orden entre 一个女人 [yī gè nǚ rén], ‘una mujer’, y 一个男人 [yī gè nán rén], ‘un hombre’. No es lo que suele ponerse en chino. Sin embargo, podemos encontrar dos razones que favorecen este uso poco frecuente.

Primeramente, puede que Liu Cixin se preocupe por el asimétrico orden sintáctico entre hombres y mujeres en su lengua materna y, por lo tanto, incluya este capricho en su obra para reestablecer, al menos en este pasaje, el equilibrio entre “el referente masculino [que] precede al femenino” y lo contrario, “el referente femenino [que] precede al masculino”.

En segundo lugar, como hemos enseñado en el pasaje 3.2.4.3.2., aparte del sexo, la posición social y la edad también son dos factores decisivos en el orden de los componentes en un grupo nominal chino. De ahí que si tomamos en consideración la discrepancia de la posición social entre ellos dos —Cheng Xin, la protagonista del tercer volumen, es científica, presidenta del Grupo Halo y, sobre todo, portadora de la espada, en tanto que Guan Yifan es un académico de menor importancia—, sea posible que el texto fuente resulte más que adecuado con respecto a la ordenación entre estas dos figuras: la más importante aparece antes. En cuanto a la edad, teniendo en cuenta que los

personajes viajan por el tiempo a través de la hibernación, la edad absoluta y la relativa, a saber, el número de los años sumados que han pasado después del nacimiento de uno y el número que excluye los años de hibernación, no son muy precisas ni relevantes; además, cuando se encuentran Cheng Xin y Guan Yifan, la diferencia de edad no parece impedir el amor entre una y otro. Así pues, puede que en este caso la edad no se considere un factor crucial para la ordenación.

Sea la razón que fuere, este ajuste y su efecto corresponden a la postura de la traducción feminista: rompe e invierte el orden general y sistemáticamente establecido, que refleja el privilegio acaparado por los hombres.

Curiosamente, en lugar de hacer una traducción literal, Agustín Alepuz Morales ajusta el orden original del texto chino y lo convierte, después de utilizar la técnica de inversión, en uno habitual y conservador en el contexto español: *un hombre y una mujer*. Dicho con otros términos, la traducción del texto original, loable desde una perspectiva feminista, incurre en el sexismo. El texto terminal parece cuestionable desde la perspectiva de la traducción feminista no solo porque no antepone el sintagma *una mujer*, sino también porque no respeta la estructura innovadora del texto de partida y recurre a una contraria.

5.4. Conclusiones parciales

En este capítulo nos proponíamos estudiar, desde la perspectiva de la traducción feminista, la traducción chino-español de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* en el ámbito de género lingüístico y sexo biológico de los personajes. Comprende tres aspectos: el empleo genérico del masculino y otras expresiones alternativas para traducir los sustantivos o pronombres chinos, la actitud hacia el *Male-As-Norm Principle* y el orden de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico en un sintagma nominal.

En principio, algunos textos originales son sexistas y las soluciones aportadas por los traductores, Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, no lo son, pese a que ellos no sean totalmente conscientes. Vamos a recapitular, pues, los resultados obtenidos.

En primer lugar, hay sustantivos y pronombres chinos especialmente problemáticos para los traductores. Para contestar a la primera pregunta que hemos

formulado en el principio de este capítulo —¿para qué hacen falta las intervenciones feministas ante el problema del género gramatical y/o el sexo biológico?—, hemos resumido cinco motivos (o propósitos):

- (1) Elevar la presencia de las mujeres en un grupo formado por personas de ambos sexos.
- (2) Mostrar la posibilidad igualitaria de sexo de un ser humano cuyo sexo se desconoce.
- (3) No desvelar el sexo de una persona femenina.
- (4) Aumentar la participación de las mujeres en las actividades convencionalmente etiquetadas como “para hombres”.
- (5) Cambiar el orden tradicional imperante “hombres y mujeres”.

Es conveniente aclarar que los primeros dos motivos en algunas ocasiones se encuentran entrelazados: cuando se habla de alguien de un grupo, su sexo está relacionado con la composición por sexo del grupo y también atañe a la posibilidad de sexo de esta persona.

A continuación, pretendemos contestar a la segunda y la tercera pregunta, relacionadas con el análisis de las soluciones aportadas por los traductores. Con la intención de facilitar la lectura, ponemos en las siguientes tablas algunos datos relevantes de todos los ejemplos analizados. No hemos incluido en las tablas ni en otras partes de esta sección de conclusiones parciales todos los detalles mencionados, sobre todo las técnicas de traducción que se utilizan, puesto que están explicados con claridad en el proceso de análisis de cada caso y no es nuestra intención repetir aquí todo lo que hemos comentado anteriormente.

El primer aspecto concierne a los primeros tres motivos.

Texto original	Significado
他们 [tā men]	ellos
她 (他) 们 [tā tā men]	ellas (ellos)
Texto terminal	Observaciones
el osado u osada	fórmula desdoblada (especificación)
las personas	expresión invariable en el género (generalización)
Ø quieren	supresión del sujeto (omisión)
/	omisión de una parte de la frase (omisión)

Texto original	Significado
人 [rén]	persona(s)

患者 [huàn zhě]	personas con enfermedad
候选人 [hòu xuǎn zhě]	personas en cola de espera para ser elegidas
这些 (……) 年轻人 [zhè xiē nián qīng rén]	estas personas jóvenes
一群白衣人 [yī qún bái yī rén]	un grupo de personas vestidas de blanco
Texto terminal	Observaciones
aqueellos jóvenes hombres y mujeres	fórmula desdoblada (especificación)
un grupo de hombres y mujeres vestidos con batas blancas	
gente	expresión invariable en el género (generalización)
Ø gritaban, Ø arrojaban	supresión del sujeto (omisión)
enfermos, candidatos	uso genérico del masculino

Para aumentar la presencia de las mujeres en un grupo de gente, los traductores pueden optar por otras soluciones distintas al uso genérico del masculino. La fórmula desdoblada, correspondiente a la estrategia de especificación, pone de manifiesto la presencia tanto de las mujeres como de los varones en el lenguaje, pero sobre todo la de las mujeres, pues en la inmensa mayoría de las ocasiones sufren la ocultación y la representación por el género masculino. Se usa asimismo la de generalización, que supone aquí el recurso a los sustantivos epicenos. Por último, la estrategia de omisión permite la supresión del pronombre o el nombre cuando este funciona como sujeto en una frase, y la de una parte de la oración con escasa importancia.

Texto original	Significado
她 (他) [tā tā]	ella (él)
他 (她) [tā tā]	él (ella)
她 (他?) [tā tā]	ella (¿él?)
Texto terminal	Observaciones
el hombre o la mujer	fórmula desdoblada (especificación)
la/esa persona (esta)	expresión invariable en el género (generalización)
le	
Ø consiguiera, Ø hablan, Ø había podido, Ø no tenía	supresión del sujeto (omisión)
un	omisión de la relación de posesión (omisión)
el (destinatario), el individuo, lo	uso genérico del masculino
el espía	

Texto original	Significado
人 [rén]	persona
孩子 [hái zi]	niño o niña, menor con poca edad; hijo o hija
间谍 [jiàn dié]	espía
人类 [rén lèi]	ser humano
演讲者 [yǎn jiǎng zhě]	conferenciante
Texto terminal	Observaciones
la criatura, una/esa persona, un ser humano, un espécimen, aquella persona que hablaba,	expresión invariable en el género (generalización)
su bebé	
alguien, a quién enviar	
Ø seguía	supresión del sujeto (omisión)
/	omisión de la frase (omisión)
la trayectoria de la sonda, el/un cuerpo, estás embarazada	(sustitución)
(el) hijo, un humano, candidatos, ser declarado, uno, quién sería el elegido, quienquiera que fuese el elegido	uso genérico del masculino
un miembro, el/un espía, un representante	

Cuando la identidad y el sexo de la persona de que se habla son desconocidos, los traductores pueden recurrir, claro está, al masculino genérico. Sin embargo, hay mejores opciones desde el punto de vista de la traducción feminista.

La estrategia de especificación puede ser útil para mostrar la posibilidad igualitaria del sexo de la persona en cuestión, ya que la fórmula desdoblada no ignora a ninguno de los dos géneros. También es de gran ayuda la estrategia de generalización, con que los traductores pueden poner sustantivos epicenos y pronombres con forma idéntica para ambos géneros, así como nombres comunes en cuanto al género dirigidos por un adjetivo indiferente al género del sustantivo a que precede. La estrategia de omisión permite elidir el sujeto problemático de una frase, una frase entera no necesaria y una relación de posesión, en la que aparece el poseedor o la poseedora, marcado/a como o masculino o femenina. Viene a cuento considerar que la estrategia de sustitución (no la técnica de sustitución), a su vez, también permite a los traductores hablar de otras cosas pertinentes si quieren obviar la ocultación de las mujeres.

Texto original	Significado
那个人 [nà ge rén]	esa persona, aquella persona
统帅 [tǒng shuài]	jefe o jefa de las fuerzas armadas (nacionales)
Texto terminal	Observaciones
su	expresión invariable en el género (generalización)
quien nos dirige	
Ø está, Ø forma, Ø habría expurgado a, Ø sabe, Ø están	supresión del sujeto (omisión)
aquella figura	(sustitución)
el comandante	uso genérico del masculino

En caso de que haya que hablar sobre un personaje femenino sin revelar su sexo, es natural que a los traductores se les ocurra el empleo genérico del masculino, caracterizado por la ambigüedad. Aun así, visto que no todos los usuarios del lenguaje castellano están enterados o son conscientes a la hora de leer estas frases de que el género gramatical masculino no necesariamente equivale al sexo biológico masculino, es probable que tal uso, correcto al nivel gramatical, induzca a malentendido haciendo a los lectores destinatarios pensar que la persona de que se habla es un varón.

A estas alturas, es recomendable que los traductores opten por otras maneras de solucionar este problema, tales como el uso de los pronombres y posesivos —cuando se habla de la relación de posesión— inmutables en el género y el de las frases con sujetos no expresos, cuyos referentes son la mujer con identidad desconocida. La estrategia de sustitución, por su parte, también es eficaz cuando se busca una traducción española en la que no aparece un sustantivo o un pronombre con género gramatical decidido por el sexo de la persona en cuestión.

Hasta aquí hemos encontrado varios ejemplos en los que un sustantivo común en cuenta al género incide en el uso genérico del masculino debido al artículo masculino que lo precede. Nos da pie esto para probar la teoría de García Meseguer (1988: 153), que, al hablar sobre la ocultación de las mujeres, señala que el uso de los artículos, dado su carácter necesariamente sexuado, requiere más cautela.

Texto original	Significado
俄罗斯代表 [é luó sī dài biǎo]	representante de Rusia
Texto terminal	Observaciones
la representante rusa/de Rusia	/

Texto original	Significado
沙瑞山 [shā ruì shān]	Sha Ruishan (un varón)
Texto terminal	Observaciones
Sha Ruishan (una mujer)	secuestro

El segundo aspecto del sexismo del lenguaje de que hemos tratado en este capítulo tiene mucho que ver con la participación de las mujeres en las actividades, tradicional y generalmente marcadas como “para hombres”, como las políticas y las científicas. En el primer ejemplo Liu Cixin no aclara de manera explícita el sexo de tal representante de Rusia y en la traducción española es claramente una mujer. Se trata de una amplificación, puesto que el femenino cuenta con un valor específico y excluyente, mientras que el uso del masculino puede ser vago. A su vez, el segundo ejemplo es un secuestro: Sha Ruishan, según el autor chino, es, muy probablemente, un científico varón, pero en la traducción en castellano tiene el sexo femenino.

Texto original	Significado
希恩斯和山杉惠子 [xī ēn sī hé shān shān huì zǐ]	Hines y Keiko Yamasaki (hombre + mujer)
Texto terminal	Observaciones
Keiko Yamasuki y Hines	mujer + hombre

Texto original	Significado
大伯大姑 [dà bó dà gū]	tío o tía (hombre + mujer)
Texto terminal	Observaciones
tía o tío	mujer + hombre

Texto original	Significado
一个女人和一个男人 [yī gè nǚ rén hé yī gè nán rén]	una mujer y un hombre (mujer + hombre)
Texto terminal	Observaciones
un hombre y una mujer	hombre + mujer

Hablemos, en última instancia, sobre el orden de precedencia de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico en un sintagma nominal. En los primeros dos ejemplos, en la traducción se cambia el orden y se antepone la mujer, mientras que la traducción española del tercer ejemplo, en cuyo texto original la mujer precede al hombre, se recupera el orden tradicional. Desde la perspectiva del lenguaje no sexista y de la traducción feminista, es conveniente intervenir y cambiar el orden

dominante, pero sería polémico convertir un orden, que en el texto de partida ya es nuevo e incluso feminista, en uno convencional considerado machista.

6. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA *TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS* DE LIU CIXIN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA TRADUCCIÓN FEMINISTA: TRATAMIENTOS DE LAS EXPRESIONES SOECES CHINAS REFERENTES AL SEXO BIOLÓGICO FEMENINO

En la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin podemos encontrar un vasto número de insultos y palabras obscenas que, según el contexto chino, tienen una implicación peyorativa en términos de feminismo.

Para este capítulo hemos recopilado veinticuatro casos de la obra original clasificados en tres grupos según la expresión soez que engloba cada uno: el grupo de 他妈的 [tā mā de], el grupo de 杂种 [zá zhǒng], y el grupo de otras expresiones. Dentro de cada grupo los casos se clasifican de acuerdo con las soluciones que dan los traductores; *id est*, los casos cuyas traducciones castellanas tienen elementos vecinos se colocan juntos. Aunque, según el título de este capítulo, nuestro trabajo principal es analizar cómo traducir las expresiones polémicas chinas, nos gustaría mencionar también un fenómeno interesante que hemos observado: el texto original no contiene ninguna expresión cuestionable, pero la traducción española sí. Hablaremos de esto en los últimos dos casos del presente capítulo. En total, son, entonces, veintiséis casos los que vamos a estudiar.

Antes de adentrarnos en el análisis de cada uno y sus traducciones en castellano, necesitamos tener presente que, como veremos, los chinos muy a menudo utilizan los nombres de las miembros familiares femeninas para insultar⁸⁹; son insultos que no van dirigidos de forma directa a la persona a quien el hablante quiere vilipendiar, sino que la humillan mediante una injuria a su abuela (paterna o materna), madre, hermana (mayor o menor), entre otras (Jia Yongsheng, 2013: 287). Partiendo de este fenómeno, Chen Zhangetai⁹⁰ (*apud* Jia Yongsheng, 2013: 287) comenta que esto refleja, por una parte, el desprecio general hacia las mujeres en la sociedad tradicional china, y, por otra parte, la noción distorsionada sobre la familia, en la que los varones son dignos, en tanto que las mujeres son indignas e inferiores.

⁸⁹ Es un fenómeno también observado en el mundo hispano, donde, como sabemos todos, es frecuente el insulto *hijo de puta*.

⁹⁰ Se escribe en chino 陈章太.

Recordemos que, en la traducción feminista intervencionista, como hemos mostrado en el capítulo 3, los traductores intervienen para cambiar el texto de partida sexista sin preocuparse por la falta de fidelidad al original. Así pues, es esperable que, si los traductores, consciente o inconscientemente⁹¹, se dejan guiar a la hora de trabajar por las demandas de la traducción feminista, las expresiones sexistas originales, como las que ahora analizaremos, no deberían aparecer en el texto final español.

De ahí que, con miras a un estudio analítico de la traducción sino-española de la obra de Liu Cixin desde el punto de vista feminista, sea relevante saber cómo los traductores abordan —interviniendo o no— las problemáticas expresiones chinas relativas al sexismo léxico (*vid.* 3.2.4.1.), cuáles son las soluciones ofrecidas por ellos y, por último, cuáles son sus efectos en los lectores de la lengua de llegada.

6.1. Tratamiento de la expresión china 他妈的 [tā mā de] y sus variantes

Probablemente poca gente pondrá en duda que 他妈的 [tā mā de] (él + madre + partícula 的 [de]), literalmente ‘his mother’s’, es uno de los insultos más habituales en China. Según Lu Xun (2005: 245-247), se trata del “insulto nacional”, que tiene un origen muy antiguo y se utiliza no menos frecuentemente que ciertas expresiones cotidianas como 您好呀 [nín hǎo ya], ‘hola, ¿cómo está(s)?’. En cuanto a su significado, el mismo escritor, después de una vasta lectura de textos antiguos, sostiene que 他妈的 [tā mā de] es la abreviatura que incluye un cambio de persona gramatical (desde “tú” a “él”): su estructura completa será “un verbo que describe la penetración sexual + tú + madre + partícula 的 [de] + un sustantivo que se refiere a la vagina” o “yo + un verbo que describe la penetración sexual + tú + madre + partícula 的 [de] + un sustantivo que se refiere a la vagina”, *id est*, “(yo) hacer algo en algo de tu madre” (Huang Hui, 2016: 53; Lu Xun, 2005: 246; Wang Chengxia, 2017b: 92). Concretando, el impropio consiste en que lo que “yo hago” es algo que puede alterar la progenie o amenazar la pureza de la consanguinidad de “tu familia” (Lu Xun, 2005: 246-247).

⁹¹ Javier Altayó nos ha informado de que su misión principal ante estas expresiones soeces chinas es “trasladar forma y contenido buscando la máxima naturalidad expresiva en español”, sin preocuparse por el sexismo que pueden implicar (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C).

Ante las suposiciones de Lu Xun, varios estudios las desarrollan y plantean sus propias hipótesis. Por ejemplo, según Wang Chengxia (2017a: 21-22; 2017b: 93-95), esta expresión insultante tiene poco que ver con la contaminación de la estirpe de alguien; más bien refleja el conocimiento convencional de que una mujer está condenada a cierta pérdida —una pérdida que pertenece exclusivamente a las mujeres— después de la actividad sexual, o bien es una violación, o bien la tiene por su propia voluntad y con agrado. En el fondo, es un insulto basado en la desigualdad de género, que existe no solo en la relación íntima sino también en la vida social. Su función original es, por ello, injuriar y provocar perjuicios a las mujeres. Si esta mujer es la madre del otro interlocutor, la ofensa resulta aún más virulenta para este.

A lo largo del tiempo, 他 [tā], ‘él’, y 妈 [mā], ‘madre’, van perdiendo sus significados denotativos. La expresión tiende a generalizarse en el contexto chino: se emplea para demostrar emociones como enojo, odio, alegría, etc. (Yin Jiqun, 1998: 20-21). En nuestros días lo que encabeza la expresión puede ser tanto 他 [tā], ‘él’, como 你 [nǐ], ‘tú’. Además, esa tendencia a la generalización hace que ahora no la usen únicamente los varones, sino los hablantes de ambos sexos. Por ejemplo, una madre ofendida puede gritar “他妈的!” a su hija o hijo, partiendo del conocimiento de que la madre referida no es ninguna otra, sino simplemente ella misma; incluso cualquier persona puede ahora quejarse del mal tiempo o del insoportable ruido con esta expresión. Aparte de esto, hay varias alternativas para el sustantivo 妈 [mā], ‘madre’: 妹 [mèi], ‘hermana menor’, 大爷 [dà ye], ‘hermano mayor del padre’, etc. (Wang Chengxia: 2017a: 21; 2017b: 93).

Desde el punto de vista sintáctico, 他妈的 [tā mā de], cuando no se emplea para denigrar a alguien, es decir, cuando el hablante no está movido por un *animus iniuriandi*, es como un paréntesis o una construcción absoluta omisible, cuya función es preferentemente la de acentuar cierta emoción. La elisión de esta expresión no afecta la legitimidad de la frase ni cambia su significado proposicional (Cai Wang y Luo Xinru, 2016: 63; Yin Jiqun, 1998: 21). Desde la perspectiva pragmática es considerada un marcador catártico. Una de sus funciones pragmáticas radica en que el individuo que la emite hace un comentario subjetivo —ya sea este positivo o negativo— partiendo de su propio sentimiento sobre una cosa o una realidad, y, así, se facilita la percepción de la emoción y la actitud del hablante por parte de otros interlocutores (Cai Wang y Luo Xinru: 2016; Liu Yishan, 2011: 16; Zhang Yisheng, 2010: 9-10). También puede ser una

muletilla y, por lo tanto, una señal de la personalidad de alguien (Zhang Yisheng, 2010: 10).

A pesar de que se va generalizando su uso y se va suavizando su tono, y aunque hay unas formas derivadas en las que no aparece el vocablo 妈 [mā], ‘madre’, sino otros parientes incluso masculinos, 他妈的 [tā mā de] sigue siendo una expresión despectiva, soez y humillante (Yin Jiqun, 1998: 21), y nunca debemos perder de vista el hecho de que su base reside en la desigualdad de género (Wang Chengxia, 2017a, 2017b).

Pasemos, pues, a estudiar cómo esta expresión sexista y sus variantes se presentan —queremos decir, si tienen presencia— en el texto final español y comparar los efectos, parecidos o distintos a los surtidos por los textos chinos, que pueden producirse en los lectores hispanos.

6.1.1. Expresiones españolas malsonantes

6.1.1.1. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con la conducta sexual

CASO (15)

Texto original chino: página 3 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 56 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
从所有人的脸上，汪淼都读出了一句话：我们已经尽力了， <u>快他妈的结束吧！</u>	Los rostros de todos ellos expresaban lo mismo: «Ya hemos hecho cuanto podíamos, <u>acabemos con esto de una puñetera vez</u> ».
快 <u>他妈的</u> 结束吧: ‘que se acabe rápido’ (con un insulto sobre la madre)	acabemos con esto de una <u>puñetera vez</u>

Como la novela versa sobre lo que sucede en el pasado —en el siglo XX—, en el “presente” —en la segunda década del siglo XXI— y también en el futuro, para empezar, nos situamos en la narración de la “actualidad”. Wang Miao, por vez primera, entra en el Centro de Comandancia de Batalla, donde los enviados de distintos países comparten la información clave sobre los misteriosos suicidios de varios científicos renombrados. Todo el mundo que trabaja allí está vencido por el cansancio y, por lo tanto, quiere que todo acabe lo antes posible. La expresión 他妈的 [tā mā de] es aquí una construcción absoluta omisible, que sirve para acentuar el grado del deseo de los personajes implicados en la escena.

En la traducción española tenemos “[...] acabemos con esto de una puñetera vez”. *De una puñetera vez* es una variante de la locución adverbial *de una vez* (RAE, 2009b: 2390). Recordemos que los adverbios (y las locuciones adverbiales) tienen como característica, cuando no son seleccionados como argumentos por parte del núcleo verbal, el hecho de poder elidirse sin que ello suponga un cambio de los sintagmas a los que modifican (RAE, 2010: 575, 578).

Si la expresión española *acabemos con esto de una vez* ya es suficiente para transmitir el mensaje básico del texto original, Javier Altayó no relega al olvido el hecho de que en el texto de partida, como hemos visto, hay un marcador del grado de este deseo y del tedio: la expresión malsonante 他妈的 [tā mā de], lo que justificaría el recurso al adjetivo *puñetera* para calificar el sustantivo *vez*. Ahora bien, la diferencia entre la expresión china y la española estriba en que 他妈的 [tā mā de] contiene un manifiesto significado peyorativo para las mujeres, mientras que *puñetera*, aun cuando en ella haya una idea sexual, no parece aparentemente una injuria directa para ellas⁹².

En todo caso, parece claro que la técnica adoptada en la traducción 他妈的 [tā mā de]-*puñetera* puede ser la de equivalente acuñado, pues, al igual que en la lengua origen, se emplea en la lengua receptora un término soez reconocido tanto por los diccionarios como por los hablantes nativos.

Hemos indicado en el segmento 3.2.4.3.4. que muchos insultos o expresiones malsonantes referentes a los órganos genitales o a la conducta sexual se generalizan sobre una base machista: las mujeres, como objeto sexual, no participan activamente en el acto sexual. Sin embargo, la voz *puñetera* no hace referencia al sexo entre dos sino al de un solo varón. Es decir, es un acto individual sin una patente participación por parte de las mujeres. Dicho acto puede ser, en ciertas ocasiones, ofensivo e incluso sexista para las

⁹² De acuerdo con la RAE (disponible en <https://dle.rae.es/puñetero>, consultado el 16 de mayo de 2021), *puñetero/a* en el lenguaje coloquial es un sinónimo de “[m]olesto, fastidioso, cargante”, pero su otro significado, malsonante, es “onanista (l que practica el onanismo)”.

De Dios Luque, Pamies y Manjón (2000: 379) proporcionan más detalles sobre sus empleos: “Excesivamente minucioso y exigente, que busca problemas donde no los hay; tontamente perfeccionista y susceptible; pelmazo <de *puñeta*, diminutivo de *puño* que designaba lo que hoy llamamos *muñeca*; eufemismo para la masturbación masculina [...]”.

De la masturbación masculina también hablan Bufano y Perednik (2006: 243), quienes especifican que el adjetivo y sustantivo *puñetero/a* significa “[o]nanista, pajero, dícese del que se hace la puñeta, que satisface sus necesidades sexuales en la soledad. Maldito, fastidioso, molesto”.

Martín Martín (1974: 237), después de enumerar sus funciones para decir “[...] una persona fastidiosa o cargante por reparona, quisquillosa o exigente”, “[...] una cosa fastidiosa, molestia o difícil, que requiere paciencia, sacrificio o esfuerzo”, “[p]ersona mala o malintencionada; que tiene gracia maliciosa” y “[m]aldito. Miserable, despreciable o insignificante”, sostiene que se utiliza en la locución adverbial *de una puñetera vez* en un sentido despectivo.

mujeres sexualizándolas, o también puede que su acepción como ‘fastidioso’ se base en la estigmatización de la masturbación masculina. Por otro lado, si aplicamos la regla de inversión, formulada por García Meseguer (1994: 75) (*vid.* 3.2.4.1.), para detectar el posible sexismo lingüístico de esta frase, vamos a tener una nueva: *de una (?) vez*, para el espacio una palabra que hable del onanismo femenino. Si pudiésemos encontrar un vocablo para rellenar el hueco de la nueva frase, sonaría extraña. Así, según el propio académico, existe sexismo lingüístico en la frase *de una puñetera vez*. De ahí nuestra opinión de que *de una puñetera vez* aquí puede provocar el mismo efecto pragmático que *他妈的* [tā mā de], pero no es una solución feminista.

CASO (16)

Texto original chino: página 418 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 512 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
黑，真他妈的黑啊。	Oscuro. Está tan jodidamente oscuro.
真他妈的黑啊: ‘verdaderamente oscuro’ (con un insulto sobre la madre)	está tan <u>jodidamente</u> oscuro

Errando por el espacio exterior, la capitana Dongfang Yanxu, también llamada Dongfang, el primer oficial Levin y el segundo oficial Akira Inoue de la nave *Selección natural* viven la oscuridad del universo y la de la cadena de sospecha (*vid.* 4.2.3.2.) sin fin existente entre su nave y las otras cuatro, *Espacio azul*, *Enterprise*, *Espacio profundo* y *Ley final*. En una reunión entre ellos, se hace el comentario “黑，真他妈的黑啊”， cuyo significado básico es ‘oscuro, verdaderamente oscuro’.

Recordemos que Cai Wang y Luo Xinru (2016: 65) estiman que, cuando el marcador catártico *他妈的* [tā mā de] se emplea para comentar algo, puede combinarse con el adverbio 真 [zhēn], ‘verdaderamente, realmente’ (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1662), que hace notar el grado. Total, “ (……) 真他妈的黑啊” puede ser un comentario catártico ante esa oscuridad infinita: ‘verdaderamente oscuro’. No obstante, la frase china no está exenta de la naturaleza insultante, a lo que contribuye *他妈的* [tā mā de].

Ahora bien, en la traducción en castellano Javier Altayó y Jianguo Feng ponen “Está tan jodidamente oscuro”. En el análisis del caso (15) hemos insertado una sucinta introducción de una característica sintáctica de los adverbios: modifican a otros grupos

sintácticos. En esta sentencia hay dos adverbios: *jodidamente*, introducido por un elemento cuantificativo —el adverbio indefinido *tan*—, sería un adverbio de manera, funcionando aquí para cuantificar al adjetivo *oscuro* (RAE, 2010: 579-580, 589-590).

Patentemente, *jodidamente* emana de *joder* y *jodido*. En primer lugar, de acuerdo con la RAE⁹³ (y también *vid.* 3.2.4.3.4.), sabemos que el verbo *joder* es una expresión que habla de la práctica del coito y al mismo tiempo es sinónimo de *fastidiar*, *molestar* y *hacer daños*. Martín Martín (1974: 154-155), a su vez, señala oportunamente que *estar jodida(s)* alude a la(s) ‘mujer(es) que no es(son) virgen(es)’.

Como es fácil de ver, *joder* y *jodido* son expresiones malsonantes relacionadas con el sexo femenino desde la perspectiva activa masculina y sirven para expresar indignación. Su adverbio derivado *jodidamente*, claramente no feminista tampoco, en la frase “Está tan jodidamente oscuro”, pues, produce en los lectores españoles el efecto pragmático que “ (……) 真他妈的黑啊” causa en los chinos cuantificando la extrema oscuridad. Su empleo para traducir 真他妈的 [zhēn tā mā de] refleja el uso de la técnica traductora de equivalente acuñado, y la traducción española puede considerarse una expresión equivalente por su referencia a la virginidad de las mujeres. En este sentido, no observamos tampoco la intervención feminista en esta traducción

6.1.1.2. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con los órganos sexuales

CASO (17)

Texto original chino: página 96 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 137 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
<p>“去他妈的倒计时，你现在首先要保证站直了别趴下，然后才能说别的。”</p> <p>“大史，你就不能告诉我一些真相吗？就算我求你了。”</p> <p>大史盯着汪淼看了一会儿，然后仰天一笑，“这话我也对常伟思说过几次，咱俩是难兄难弟。实话告诉你，我</p>	<p>—Al carajo con la cuenta atrás —replicó Da Shi—. Su prioridad es mantener la fortaleza para que no vuelva a encontrármelo hecho un ovillo en cualquier esquina. Después, ya veremos.</p> <p>—¿Puede contarme algo más sobre lo que está sucediendo?</p> <p>El comisario lo miró fijamente un buen rato. Luego se echó a reír a carcajadas.</p> <p>—Le diré lo mismo que le he repetido tantas veces al general Chang: ¡somos náufragos del mismo barco a la</p>

⁹³ Disponible en <https://dle.rae.es/joder?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

他妈的什么也不知道，级别低，他们不告诉我，有时真像在做噩梦。”	deriva! Lo cierto es que no tengo el rango necesario para recibir ningún tipo de información. Hay días que me parece estar viviendo una pesadilla.
去他妈的倒计时: un insulto a la cuenta atrás (con un insulto sobre la madre)	<u>al carajo</u> con la cuenta atrás
我他妈的什么也不知道: ‘no sé nada’ (con un insulto sobre la madre)	/

En estos ejemplos, en el texto original chino no solo sale *他妈的* [tā mā de] sino también *去他妈的* [qù tā mā de]. La expresión *他妈的* [tā mā de] puede aparecer precedida por el verbo *去* [qù], que significa ‘irse (de un sitio)’, opuesto a ‘quedarse’ o ‘venirse’ (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1080). La expresión *去他妈的* [qù tā mā de], a su vez, es empleada bien a menudo para exponer la contrariedad del hablante y reprender a alguien (o quejarse de algo) diciéndole “vete”, “déjate de historias”, entre otros (Yin Jiqun, 1998: 22).

Antes de estudiar la traducción, echemos un vistazo a la trama. La vida de Wang Miao se desbarata por una cuenta atrás fantasma en marcha, una artimaña que orquestan los trisolarianos. Después de corroborar la fluctuación isotrópica en todo el fondo cósmico con la ayuda de Sha Ruishan, el conflicto cognitivo lo deja agotado. De tal manera que el endeble Wang Miao concibe el encuentro con Shi Qiang como una descarga emocional y le pide ayuda. “*去他妈的倒计时* (……)” es, pues, la respuesta que le da el policía pícaro al científico aturdido.

De hecho, pretende decirle que no se deje afectar por la cuenta atrás, extraña y malvada, pero liviana. Recordando que *去他妈的* [qù tā mā de], aparte de ultrajar directamente a las mujeres, funciona para manifestar el rechazo o queja fuerte a algo, añadimos que en este caso también deja entrever el gran desdén que muestra Shi Qiang por el ardid de los extraterrestres.

La expresión *al carajo* es la elegida por Javier Altayó como traducción de *去他妈的* [qù tā mā de] en esta frase. Según la RAE⁹⁴, *carajo* es, como sabemos, una manera bastante malsonante de referirse al ‘miembro viril’, mientras *al carajo* trata de una expresión, igual de malsonante, a que apelan cuando buscan expresar una fuerte denegación de alguien o de algo. Su empleo en “Al carajo con la cuenta atrás [...]”

⁹⁴ Disponible en <https://dle.rae.es/carajo?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021

demuestra, por descontado, el fuerte rechazo e incluso el desprecio a este espectral fenómeno por parte de Shi Qiang. Al igual que el texto chino, mediante el tono enfatizado la traducción permite a los lectores captar la fuerte emoción del comisario, que encaja a la perfección con la personalidad de este personaje valiente y pícaro —que no tiembla ante nada o nadie, y siempre se expresa de una manera bastante vulgar y soez—. De modo que *al carajo* en este caso puede ser un equivalente desde la perspectiva pragmática de 去他妈的 [qù tā mā de]. Es, de nuevo, la técnica de equivalente acuñado la utilizada por Javier Altayó en su traducción.

En el apartado 3.2.4.1. hemos mostrado que el feminismo es distinto del hembrismo en la medida en que el primero aboga por la igualdad entre las mujeres y los hombres, mientras que el segundo acentúa la superioridad de las mujeres. Si el machismo se considera el enemigo del feminismo, el hembrismo también debe serlo. Los feministas no deben utilizar insultos que humillan a los hombres cuando no quieren mentar a las mujeres. Por otro lado, si el abuso de las expresiones malsonantes referentes a los atributos sexuales es considerado cuestionable, según el feminismo (*vid.* 3.2.4.3.4.), el uso de la expresión *al carajo* no es, desde esta misma perspectiva, aconsejable. En síntesis, *al carajo* y mucho más 去他妈的 [qù tā mā de], que tiene su origen en una clara hostilidad hacia las mujeres en el contexto cultural chino, son expresiones inadecuadas desde la óptica feminista, de suerte que lo que hace Javier Altayó no nos parece una intervención feminista.

Más adelante, Shi Qiang confiesa que no tiene más información que compartir con Wang Miao. Hacemos ahora una traducción literal de la segunda parte de su discurso “实话告诉你，我他妈的什么也不知道，级别低，他们不告诉我，有时真像在做噩梦。”: “Te digo la verdad, no sé nada (una parte marcada por 他妈的 [tā mā de]), mi categoría es baja y ellos no me cuentan nada. A veces parece una pesadilla”. Si comparamos nuestra traducción con la de Javier Altayó, “Lo cierto es que no tengo el rango necesario para recibir ningún tipo de información. Hay días que me parece estar viviendo una pesadilla”, nos percataremos de que en esta última se elimina la parte *no sé nada*, marcada por 他妈的 [tā mā de]. La traducción a que tienen acceso los lectores hispanos, pues, no consigue transmitir en este caso la vulgaridad de Shi Qiang, una llamativa y destacable propiedad encarnada sobre todo en su modo de expresarse, lo cual nos parece una pérdida importante.

Evidentemente, la eliminación de la oración, cuya traducción literal debería incluir una expresión sexista, hace que el texto meta resulte políticamente correcto. Nos hallamos, pues, ante una práctica de traducción feminista consistente en el uso de la técnica de elisión y de la estrategia de omisión.

CASO (18)

Texto original chino: página 295 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 404 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
丁仪指指汪淼：“汪院士这辈子还不会闲着，能继续改进刀啊剑啊长矛啊。 <u>我他妈的以后干什么？</u> 天知道！”说着他把一个空酒瓶扔到桌上，捡起台球丢过去砸。	—¡Ay! —suspiró Ding, señalando a Wang—. Nuestro lumbreras todavía podrá seguir mejorando nuestros arcos y flechas, pero yo... <u>¿a qué coño me voy a dedicar yo el resto de mi vida?</u>
<u>我他妈的以后干什么</u> : ‘qué haré en el futuro’ (con un insulto sobre la madre)	a qué <u>coño</u> me voy a dedicar yo el resto de mi vida

Ding Yi, un físico teórico, se desalienta después de enterarse de la desesperanzadora noticia de que el desarrollo del estudio de Física de la Tierra queda encallado debido al bloqueo por los trisolarianos mediante los sofones y darse cuenta de que sus investigaciones no van a tener ningún adelanto. Si elidimos la construcción absoluta malsonante de la oración “我他妈的以后干什么？”, entendemos que se trata de una sencilla pregunta: “我以后干什么？”, ‘¿qué haré en el futuro?’. 他妈的 [tā mā de] en este caso cambia el tono y convierte la sentencia en una fuerte queja, así como una muestra de desesperanza. El científico debe de estar bramando de cólera porque después de este momento se convierte en alguien innecesario.

La traducción española es “[...] ¿a qué coño me voy a dedicar yo el resto de mi vida?”. El sustantivo vulgar *coño*⁹⁵, al igual que 他妈的 [tā mā de], no solo añade un tono insultante a la oración, sino que permite transmitir el fuerte enojo del hablante: se encuentra tan furioso y disgustado que no tiene cuidado con lo que dice. A estas alturas,

⁹⁵ Sobre el vocablo *coño*, la RAE (disponible en <https://dle.rae.es/coño>, consultado el 16 de mayo de 2021) nos cuenta que es un sustantivo masculino malsonante que se refiere, por ejemplo, a la “[v]ulva y vagina del aparato genital femenino”, pudiendo funcionar en otras situaciones también como interjección “para expresar diversos estados de ánimo, especialmente extrañeza o enfado”.

coño cumple en el texto terminal la función pragmática de *他妈的* [tā mā de]. Se trata, entonces, de una traducción realizada a favor de la técnica de equivalente acuñado.

Al ser una palabra malsonante de uso generalizado para mostrar los estados de ánimo de uno, que se refiere al aparato genital femenino, se basa de una conciencia sexista, como hemos dicho en el capítulo 3 y en los análisis de los anteriores casos. Son, en el fondo, dos expresiones vulgares y sexistas, así que la traducción de la expresión *他妈的* [tā mā de] como *coño* tampoco puede considerarse una intervención feminista.

CASO (19)

Texto original chino: página 98 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 140 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“不知道。北约军官进驻总参的作战室了，五角大楼里也有一大帮子解放军， <u>谁他妈知道谁是敌人？</u> ”	—No tengo ni idea —respondió Da Shi—. La OTAN está metida en la sala de mando del Cuartel General del Ejército de Liberación Popular y hay un puñado de oficiales nuestros trabajando en el Pentágono... <u>¿Cómo coño voy a saber quién es el enemigo?</u>
谁他妈知道谁是敌人: ‘quién sabe quién es el enemigo’ (con un insulto sobre la madre)	cómo <u>coño</u> voy a saber quién es el enemigo

Cuando Wang Miao pregunta a Shi Qiang por la facción opuesta de la guerra en la que se ha metido, el segundo responde que no sabe quién es el enemigo. Como ya hemos señalado, el policía es un personaje caracterizado por la vulgaridad, y en el texto original sus palabras, claro está, no construyen una frase tan llana como “ (……) 谁知道谁是敌人? ”, ‘¿quién sabe quién es el enemigo?’. En realidad, se añade un insulto que la convierte en “ (……) 谁他妈知道谁是敌人? ”. De ahí que la clave sea *他妈* [tā mā], una forma abreviada de *他妈的* [tā mā de] (Yin Jiqun, 1998: 20), que dota a la expresión de un tono algo exagerado y muestra con vivacidad el fastidio que lleva Shi Qiang tanto por la falta de paridad de información cuanto por quedar marginado durante la misión del Centro de Comandancia de Batalla.

Como hemos visto en el estudio del caso (18), *coño* es una expresión grosera que hace referencia a una parte del aparato reproductor femenino y que puede funcionar como interjección para exponer múltiples emociones, dependiendo de sus contextos. La oración “¿Cómo coño voy a saber quién es el enemigo?” reproduce bien el lenguaje de una persona bastante vulgar y colérica, y la palabra *coño*, por esta razón, puede ser

considerada como un equivalente de 他妈的 [tā mā de] en lo que respecta a la función pragmática. No obstante, como hemos analizado en el caso (18), no implica una intervención feminista por parte de Javier Altayó.

En cuanto a la técnica traductora, también es la de equivalente acuñado la que se usa en este ejemplo.

6.1.1.3. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con el desprecio a la homosexualidad masculina

CASO (20)

Texto original chino: página 251 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 320 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“这不是很明显的事吗？上帝没死吗？去他妈的主的安排，去他妈的温和的轭！”	—¿No le parece evidente? ¿No ha muerto Dios? <u>Que le den al plan de Dios. ¡Que le den a su dulce yugo!</u>
去他妈的主的安排，去他妈的温和的轭: un insulto a Dios y a su dulce yugo (con un insulto sobre la madre)	<u>Que le den al plan de Dios. ¡Que le den a su dulce yugo!</u>

Como en el caso (17), en este ejemplo lo que hallamos también es 去他妈的 [qù tā mā de]. Se trata de dos oraciones, una exclamativa, emitidas por el blasfemo vallado Bill Hines, quien se siente abandonado y traicionado por Dios y por ello desprecia tanto al Señor como a su dulce yugo. Grita “去他妈的主的安排，去他妈的温和的轭！” (去他妈的 [qù tā mā de] + el plan de Dios, 去他妈的 [qù tā mā de] + el dulce yugo) hacia Wu Yue, un antiguo capitán de la marina que trabajaba en la fuerza espacial antes de ser exonerado por derrotista y que ahora acude a la religión para buscar un apoyo espiritual. A través del uso de la locución soez 去他妈的 [qù tā mā de], poco amable con las mujeres, el vallado Bill Hines manifiesta enfáticamente su irritación y su desesperación en la faceta religiosa.

En la versión española, los traductores escogen la expresión *que le den* para verter 去他妈的 [qù tā mā de]. Ahora bien, *que le den* podría ser utilizada como una forma abreviada de *que le den por el culo* (Veiga, 2015). Sobre esta locución verbal, De Dios Luque, Pamies y Manjón (2000: 385) indican que se trata de una expresión de naturaleza insultante que denota desprecio e indiferencia y que se utiliza también para cortar la comunicación de una manera brusca. Una de sus alternativas eufemísticas es *que le den*

morcilla. De idéntico modo, la RAE⁹⁶ afirma asimismo que funcionan “para expresar vehementemente rechazo, desprecio o desinterés hacia la persona o cosa aludidas”. Por consiguiente, la traducción en castellano, desde luego, consigue comunicar el gran desprecio que Bill Hines, un antiguo creyente, muestra hacia Dios.

Empero, la propia academia también especifica que *dar por (el) culo* es malsonante y significa, además de ‘fastidiar, enfadar’, ‘sodomizar (someter a alguien a penetración anal)’. Ahora bien, la traducción en castellano “Que le den al plan de Dios. ¡Que le den a su dulce yugo!” en cierta medida puede vincularse con una expresión inmensamente sórdida relacionada con una percepción sumamente negativa de la homosexualidad masculina.

En resumidas cuentas, el desprecio y el odio que Bill Hines tiene escondidos en lo profundo de su corazón se expresan por medio de la locución china 去他妈的 [qù tā mā de], injuriosa para las mujeres, que tiene en el texto terminal como equivalente *que le den*, una expresión no menos soez caracterizada por el notorio desdén hacia la homosexualidad masculina. De ahí que los lectores hispanos puedan asimismo captar dicha emoción y entender el grado de la desesperación del vallado. En este sentido, la traducción en castellano consigue un efecto pragmático hermanado al del texto chino.

Sin embargo, no nos parece una traducción feminista, puesto que la homofobia o el odio de la homosexualidad masculina no ha sido, no es ni jamás será compatible con la ideología feminista. En orden a la técnica traductora, al igual que los últimos casos analizados, se trata de una práctica de la técnica de equivalente acuñado, puesto que *que le den* es una locución verbal, malsonante y vulgar, bastante reconocida y comúnmente utilizada en el mundo hispanohablante.

6.1.1.4. Expresiones españolas malsonantes no sexistas

CASO (21)

Texto original chino: página 114 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 153 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
去他妈的面壁计划。	«A la mierda con el Proyecto Vallado.»
去他妈的面壁计划: ‘que se joda el Proyecto Vallado’ (con un insulto sobre la madre)	<u>a la mierda</u> con el Proyecto Vallado

⁹⁶ Disponible en <https://dle.rae.es/morcilla> y <https://dle.rae.es/culo?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

Después de aprovechar del Consejo de Defensa Planetaria y conseguir lo que pide con su poder ilimitado —una morada suntuosa rodeada por llanura, bosque, lago y picos nevados en la distancia—, Luo Ji, el vallado todavía inmaduro, a quien no le importa absolutamente nada lo que pueda pasar a la humanidad dentro de cuatro siglos, demuestra un gran menosprecio y se burla del Proyecto Vallado.

Hemos mostrado en los casos (17) y (20) que 去他妈的 [qù tā mā de] emana de 他妈的 [tā mā de]. De ahí que “去他妈的面壁计划” refleje de modo directo el desdén y el rechazo que muestra Luo Ji a este proyecto “ridículo”, que le dota de mucho poder y que al mismo tiempo le otorga una enorme responsabilidad.

La traducción española es “A la mierda con el Proyecto Vallado”, que consigue transmitir a los lectores españoles el desdén por este acuerdo estratégico por parte de Luo Ji. No obstante, y a pesar de los efectos pragmáticos similares producidos, son expresiones distintas, puesto que 去他妈的 [qù tā mā de] es un insulto sexual para las mujeres y *a la mierda*⁹⁷ es simplemente soez por su denotación de ‘excremento’. Por lo tanto, *a la mierda*, a nuestro parecer, es un equivalente desde el punto de vista pragmático de la expresión original 去他妈的 [qù tā mā de], que tiene la ventaja, además, de no ser sexista.

Es una *praxis* de la técnica de traducción de equivalente acuñado y de la estrategia de sustitución de Wallmach.

CASO (22)

Texto original chino: página 149 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 207 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“黑色桑塔纳，只有一个人，车号看不清，让他们重点封锁五环入口，奶奶的，可能要让他溜了。”	—Un Volkswagen Santana negro con un solo ocupante de sexo masculino, no he podido ver la matrícula; que bloqueen todos los accesos al quinto anillo. ¡Mierda! Este se nos escapa...
奶奶的: un insulto sobre la abuela paterna	mierda

⁹⁷ Son varias las acepciones de la palabra *mierda* enumeradas por la RAE (disponible en <https://dle.rae.es/mierda?m=form>, consultado el 16 de mayo de 2021): siendo un sustantivo malsonante, se refiere a ‘los residuos del alimento’, ‘la suciedad, la inmundicia’, ‘un hecho o una situación repugnante’, ‘una cosa de mala calidad o mal hecha’, etc. También puede tratarse de una interjección que manifiesta la indignación o la contrariedad. La locución adverbial malsonante *a la mierda* sirve para expresar desagrado, rechazo o furia.

Como hemos dicho al principio del capítulo, varias son las variantes de 他妈的 [tā mā de], entre las cuales tenemos 奶奶的 [nǎi nai de]. En esta ocasión no es “妈” [mā], ‘madre’, sino otro miembro familiar, “奶奶” [nǎi nai], ‘abuela paterna’, el blanco del insulto (Huang Hui, 2016: 53). De igual manera, se trata de una expresión malsonante basada en la desigualdad de género.

Antes de iniciar nuestro análisis de esta expresión, es imprescindible volver a conocer el argumento de la trilogía. Tras la denuncia de posible posesión ilegal de armas de fuego de Shen Yufei por parte de su marido, Wei Cheng, la policía, bajo la dirección de Shi Qiang, va a su casa y encuentra de forma inesperada el cuerpo sin vida de esta científica. Viendo que el asesino se marcha, Shi Qiang comparte la información del sospechoso con un compañero suyo y formula la posibilidad de que acabará escapándose. Cuando emite este juicio, el comisario salta con la expresión malsonante 奶奶的 [nǎi nai de], mediante la cual los lectores sinohablantes captan con facilidad que Shi Qiang, en una situación tan indeseable como tal, está enfadado o, al menos, descontento.

En el caso anterior se ha indicado que la voz vulgar *mierda* puede funcionar como una interjección. De hecho, “[l]as interjecciones y locuciones interjectivas se asocian con una amplia gama de matices expresivos en función del contexto”, y con *mierda* se comunican los sentimientos reforzados del que habla, como descontento, indignación o rechazo; se trata, por lo tanto, de una interjección expresiva o sintomática (RAE, 2010: 628,630). Colocando la exclamación “¡Mierda!” en ese contexto, advertimos enseguida que Shi Qiang se encuentra irritado por el escape del homicida. La interjección pone de manifiesto la intensidad de este sentimiento.

Por añadidura, la adecuación de *mierda* como traducción de 奶奶的 [nǎi nai de] también consiste en el hecho de que, puesto que la palabra *mierda* tampoco es una expresión culta, la vulgaridad del protagonista se conserva debidamente en la traducción española, si bien la brusquedad del texto origen se encarna mediante una expresión soez relacionada con la desigualdad de género y la de la traducción, por medio de una desagradable basada en la materia fecal de un ser.

Todo lo puesto contribuye a la conclusión de que aquí nos hallamos ante una traducción con efectos feministas que consigue mantener la función pragmática del texto original sexista. Asimismo, son la técnica traductora de equivalente acuñado y la estrategia de sustitución las que guían esta práctica de traducción.

CASO (23)

Texto original chino: página 446 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 544 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
<p>在长时间的沉默中，两个火星都熄灭了，没有一丝风，黑暗在寂静中变得如沥青般黏稠，把夜空和沙漠糊成一体。最后，史强只在黑暗中说出一个字：</p> <p>“操！”</p>	<p>Se hizo un largo silencio. Las dos llamas se apagaron. No había viento, y el oscuro silencio se volvió denso como el asfalto, convirtiendo el cielo y el desierto en un todo turbio. Al fin Shi Qiang soltó una palabra a la oscuridad.</p> <p>—¡<u>Mierda!</u></p>
操: ‘joder, me follo’	mierda

De entrada, añadimos más información del contexto. Después de saber de la destrucción de la estrella 187J3X1, Luo Ji explica todo lo que conoce sobre la sociología cósmica a Shi Qiang, quien se encuentra muy confuso ante tan inconcebible realidad. Después de escuchar las explicaciones pormenorizadas dadas por Luo Ji, este policía comprende por vez primera la crueldad que supone el cosmos. Tras un largo silencio, Shi Qiang, enterado de todo lo que ha sucedido, emite fuertemente una palabrota exclamativa: 操 [cāo].

De hecho, 操 [cāo] es un eufemismo frecuente del verbo soez 禽 [cào], que significa ‘el acto de tener sexo de los varones’ (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 131), y, en esta situación, 操 [cāo], ‘joder, me follo’, también puede pronunciarse [cào] (Huang Hui, 2016: 54; Jia Yongsheng, 2013: 287-288; Wu Sian-Huang, 2013: 160). Por otra parte, siendo el verbo de la estructura completa de 他妈的 [tā mā de], el solo verbo 禽 [cào] o 操 [cào], ‘joder, me follo’, también puede ser considerado una variante de este insulto nacional (Zhang Yisheng, 2010: 3). En este caso, 操 [cào], ‘joder, me follo’, expresa con vehemencia la emoción subjetiva —asombro, soberbia, etc.— del hablante que lo enuncia —Shi Qiang—.

En la traducción al castellano los traductores ponen una exclamación expresiva o sintomática de una sola palabra, *mierda*, tal como el tratamiento del ejemplo anterior. Puede, al igual que la expresión sexual china 操 [cào], evidenciar la vulgaridad y manifestar la emoción —la irritación, por ejemplo— de Shi Qiang, quien de repente comienza a ser consciente de que se halla, junto con todo el mundo, en una batalla complejísima a escala universal y que su colega, Luo Ji, puede ser la clave de la posible

futura victoria. En consecuencia, ambos textos, cada uno a su manera, hacen que sus destinatarios reciban, en este sentido, el mismo efecto.

Estamos ante una solución feminista aplicada por medio de otra práctica de la técnica traductora de equivalente acuñado y la estrategia de sustitución.

CASO (24)

Texto original chino: página 309 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 388 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
大史从路旁的草坪中找来一小块卵石，从洞口扔下去，好一会儿才听到响声，“ <u>这他妈的有多深？！</u> ”他问广告牌上的人。	Shi Qiang cogió una piedrecilla cercana y la tiró alcantarilla abajo. Pasó un buen rato hasta oírla chocar. — <u>Maldición. ¿Qué profundidad tiene?</u> —preguntó.
<u>这他妈的有多深</u> : ‘qué profundo es’ (con un insulto sobre la madre)	<u>Maldición. ¿Qué profundidad tiene?</u>

Comencemos, de nuevo, por el argumento de la obra literaria. Después de pasar ciento ochenta y cinco años en estado de animación suspendida, Luo Ji despierta de la hibernación en el año 205 de la Era de la Crisis (en las primeras décadas del siglo XXIII), una época extremadamente moderna y desarrollada, para asistir a una reunión del Proyecto Vallado, en la que se pronuncian la conclusión del “absurdo” proyecto y la derogación de la Ley de los Vallados.

Aunque por fin se deshace de este cargo, no se libra de varios intentos de asesinato por parte de los enemigos. Un reto al que se enfrenta es una tapa retirada de una alcantarilla: Luo Ji, andando por la calle, cae por el agujero. Entretanto, Shi Qiang, quien le acompaña en los primeros días de reanimación, lo agarra ágil y velozmente, y así le salva la vida. Luego tira una piedra para calcular la profundidad del agujero y se da cuenta al instante de que una caída como esta es mortal. Pregunta, por consiguiente, a un joven, que aparece en la imagen en movimiento de una valla publicitaria, acerca de su profundidad.

Shi Qiang no se ciñe a formular una pregunta sencilla como “这有多深？”, ‘¿qué profundo es?’, sino que a esta agrega *他妈的* [tā mā de]. Es de sobra conocido, para alguien que ha leído las primeras páginas de este capítulo, que esta expresión facilita la catarsis emocional del hablante. En este caso, por tanto, Shi Qiang recurre a ella con el objetivo de expresar sus fuertes inquietud y furia.

En la traducción al castellano se recurre a la interjección *maldición*. Se trata de un sustantivo derivado de verbal de *maldecir*⁹⁸. Sobre esta interjección expresiva o sintomática, la RAE (2009b: 2511-2512) propone lo siguiente: “Era habitual *maldición* en la lengua clásica como signo de contrariedad. Lo sigue siendo hoy en México y en algunos países de las áreas centroamericana y andina. En otros posee, en cambio, connotaciones arcaizantes [...]”. De manera que, claro está, “Maldición. ¿Qué profundidad tiene?” es una traducción que puede exponer a los lectores destinatarios la compleja emoción de Shi Qiang en esta situación: se encuentra preocupado y enfadado, así como ansioso por saber la profundidad del misterioso pero letal agujero. Esta interjección podría considerarse, hasta cierto punto, como un equivalente desde la perspectiva pragmática de 他妈的 [tā mā de]. Pero solo hasta cierto punto porque, como vemos, no tiene un uso tan frecuente en español como la expresión original china y no está etiquetada como malsonante por la RAE.

En todo caso, y en lo que respecta a nuestro trabajo, *maldición* no implica desprecio hacia las mujeres; tiene más bien un origen religioso (hablaremos de esto en el caso siguiente). Se trata, pues, de una traducción con efectos feministas, y la técnica de traducción utilizada en este ejemplo también es la de equivalente acuñado, junto con la estrategia de sustitución.

CASO (25)

Texto original chino: página 317 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 397 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
<p>史强关闭了窗口，把药盒扔到茶几上，与罗辑对视良久后说：“妈的。”</p> <p>“妈的。”罗辑说，猛地躺回沙发上，就在这时，他遭遇了今天的最后一次未遂谋杀。</p>	<p>Shi Qiang cerró la ventana y arrojó la caja sobre la mesa. Durante un rato miró a Luo Ji a los ojos para decir al final:</p> <p>—<u>Maldita sea</u>.</p> <p>—<u>Maldita sea</u> —repitió Luo Ji, tirándose en el sofá. En ese momento sufrió el último intento contra su vida de ese día.</p>
<p>妈的: una exclamación (con un insulto sobre la madre)</p>	<p>maldita sea</p>

⁹⁸ Como verbo transitivo, *maldecir* se refiere a ‘echar maldiciones o imprecaciones contra algo o el prójimo’; como intransitivo, equivale a ‘hablar mordazmente en detrimento del prójimo y denigrarlo’. En lo que respecta al sustantivo, puede referirse a una ‘imprecación que se dirige contra algo o alguien, expresando irritación, rechazo o repugnancia y deseo de que padezca algún perjuicio’, por un lado, y se emplea también como interjección para expresar emociones como reprobación, cólera, desagrado, entre otras, por el otro (RAE, disponible en <https://dle.rae.es/maldecir?m=form> y <https://dle.rae.es/maldición>, consultado el 16 de mayo de 2021).

妈的: una exclamación (con un insulto sobre la madre)	maldita sea
---	-------------

Tras la escena descrita en el caso (24), Luo Ji compra una caja de pastillas para dormir por medio del sistema hiperinteligente de esta nueva época —una ventana de la pared—, pero lo que le envían no es somnífero sino una medicina que puede quitarle a Luo Ji la vida. Afortunadamente, antes de que las tome, Shi Qiang se da cuenta de la anormalidad y se lo impide a tiempo. Después de experimentar tantos intentos criminales fallidos contra Luo Ji, y sobre todo después de salvarlo una y otra vez de todos los peligros que se dan en un solo día, el antiguo comisario se queda asombrado y ofendido. Por su parte, Luo Ji, cuya vida se encuentra amenazada por una cadena de contingencias espantosas, se halla atemorizado. A estas alturas, tiene lugar la conversación, que tenemos citada en la tabla de este presente caso, integrada por nada más que dos 妈的 [mā de].

En realidad, 妈的 [mā de] es una variante de 他妈的 [tā mā de] (Yin Jiqun, 1998: 20). Este enunciado corto pero fuerte en este caso funciona para, por ejemplo, mostrar el sobrecogimiento, el disgusto y la ira que tienen ante una situación caracterizada por la hostilidad y maldad de la facción de Trisolaris, tal vez, así como para exteriorizar tras tantos crímenes frustrados la emoción de agradecimiento de la fortuna que les sopla, sobre todo a Luo Ji.

Los lectores a quienes va dirigida la traducción en español de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin no pierden este pormenor, y esto se debe a la expresión *maldita sea*, que sale en el texto de la lengua receptora en los mismos sitios que 妈的 [mā de]. *Maldito/a*, aparte de ser el participio del verbo *maldecir*, también es un adjetivo que, con arreglo a la RAE⁹⁹, cuenta con diversas acepciones: ‘castigado o condenado por parte de la justicia divina’, ‘perverso’, ‘desagradable y molesto’, entre otras.

Del mismo modo, De Dios Luque, Pamies y Manjón (2000: 273) manifiestan que el adjetivo *maldito* se usa para decir “[c]ondenado de antemano al infierno”, y por extensión también es sinónimo de *malvado* o *aborrecido*.

El *Diccionario de la lengua española* (RAE), dentro del artículo de *maldito*, también ha dado cabida a la locución interjectiva expresiva o sintomática coloquial *maldita sea*, cuya función es expresar la cólera, el disgusto y el fastidio del interlocutor

⁹⁹ Disponible en <https://dle.rae.es/maldito?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

(Martín Martín, 1974: 174). En pocas palabras, *maldita sea*, partiendo de un origen religioso, se emplea mayormente para demostrar el enojo de alguien.

Por todo lo puesto en el párrafo anterior, no es difícil tener presente que la traducción española, con la ayuda de *maldita sea*, consigue el mismo efecto pragmático que el del texto fuente: expresar una emoción compleja de Shi Qiang y Luo Ji, caracterizada principalmente por la irritación. Por otro lado, como esta expresión española no atañe a la cuestión de género ni trivializa o discrimina a las mujeres, puede ser una solución feminista para traducir 妈的 [mā de] en este contexto.

La técnica de traducción y la estrategia empleadas son, también, la de equivalente acuñado y la de sustitución.

CASO (26)

Texto original chino: página 389 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 479 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
<p>李维¹⁰⁰: 你他妈真的疯了!</p> <p>赵鑫: 就这样 A 攻击 B、B 被击中后在爆炸前攻击 C、C 被击中后在爆炸前攻击 D……每一艘被击中的战舰就像受了传染似的攻击队列中的下一艘, 他妈的, 死亡击鼓传花, 真疯了!</p> <p>李维: 用的是什么武器?</p> <p>赵鑫: 我不知道, 我从图像中抽取出了一枚发射体, 贼小贼快, 比你的电磁炮弹都他妈快, 而且很准的, 每次都击中燃料箱!</p>	<p>LI WEI: ¡<u>Has perdido la cabeza!</u></p> <p>ZHAO XIN: Eso es lo que está pasando. A ataca a B; y después de que B sea atacada, pero antes de explotar, ataca a C; y después de que C sea atacada, ataca a D... Es como si cada nave de guerra que recibiera un impacto atacase a la siguiente nave de la fila... como si fuese <u>una maldita infección o un juego de pasar la bomba, pero mortal</u>. ¡Es una locura!</p> <p>LI WEI: ¿Qué arma usan?</p> <p>ZHAO XIN: Ni idea. En la imagen di con un proyectil, pero diminuto y <u>mucho más rápido que el cañón de riel</u>. E increíblemente preciso. ¡En todas las ocasiones dio contra el tanque de combustible!</p>
你他妈真的疯了: ‘estás loco’ (con un insulto sobre la madre)	has perdido la cabeza
他妈的, 死亡击鼓传花: su significado aparece en el análisis que tenemos abajo (con un insulto sobre la madre)	[...] una <u>maldita</u> infección o un juego de pasar la bomba, pero mortal.

¹⁰⁰ En la versión china destinada exclusivamente a la traducción, los dos interlocutores son 利瓦伊 [lǐ wǎ yī], aparentemente un nombre no chino, y 赵鑫 [zhào xīn], en tanto que en el texto que llamamos texto de partida, esto es, la versión de Chongqing Publishing Group, quienes dialogan son 赵鑫 [zhào xīn] y 李维 [lǐ wéi]. No obstante, como podemos observar, en la traducción que elaboran Javier Altayó y Jianguo Feng las dos personas de esta escena son Zhao Xin y Li Wei. De todas maneras, esta diferencia no afecta al contenido de la conversación ni a nuestro análisis.

比你的电磁炮弹都他妈快: ‘es más rápido que tu cañón de riel’ (con un insulto sobre la madre)	[...] mucho más rápido que el cañón de riel
---	---

Con anterioridad se ha presentado que Trisolaris envía las gotas a efecto de desbaratar las fuerzas armadas humanas en el espacio y luego sellar el sol. La conversación entre dos oficiales de la Flota Asiática que tenemos citada para el presente caso (26) acaece durante la batalla. Zhao Xin es alférez y ayudante de selección de blancos a bordo de la nave *Beifang*, y Li Wei, capitán y controlador de grado medio del sistema de armas electromagnéticas a bordo de la nave *Wannian Kunpeng*. Son los primeros en acercarse a la verdad de la fuente del ataque.

En un primer momento, pasemos a tratar del segundo fragmento: “ (……) 他妈的, 死亡击鼓传花 (……) ” (他妈的 [tā mā de] + muerte + nombre de un juego). En el texto original chino Zhao Xin describe lo que está sucediendo con una metáfora. 击鼓传花 [jī gǔ chuán huā] es un juego más que conocido para los chinos en el que un ramo de flores —o cualquier objeto— pasa de un participante a otro, quienes normalmente forman un gran círculo, hasta que una persona, fuera de la ronda y con ojos vendados, deje de tocar el tambor; quien sostenga las flores cuando pare el sonido recibe el castigo¹⁰¹. Es decir, Zhao Xin, después de divisar cómo las naves estallan una a una, comenta, con la ayuda de 他妈的 [tā mā de], que las explosiones se suceden como el paso del ramo de flores de mano en mano, pero de manera más letal. La expresión malsonante china cambia el tono del comentario y pone de realce en este caso el desasosiego y la alarma de Zhao Xin.

Ahora bien, Javier Altayó y Jianguo Feng ponen “[...] una maldita infección o un juego de pasar la bomba, pero mortal”. Resulta obvio que la traducción en castellano no conserva la estructura ni los elementos culturales del texto original, sino que añade la voz *infección* y explica que lo que acontece parece “un juego de pasar la bomba, pero mortal” para evitar una traducción literal, que sería difícil de comprender en el contexto cultural castellano.

No queremos prestar demasiada atención a este cambio, ya que lo que nos interesa es la palabra *maldita*. Como el texto original es un comentario de la batalla en el que se destacan las emociones del que habla, una tarea de la traducción española consiste en

¹⁰¹ Es un juego parecido al conocido por los españoles que se llama *La patata caliente*.

transmitirlas. Una frase como “[...] una infección o un juego de pasar la bomba, pero mortal” sonaría demasiado suave y, por lo tanto, no es ni de lejos suficiente para hacer a los lectores de la lengua de llegada sentir la tremenda tensión de esta situación. La solución que dan los traductores es el adjetivo *maldita*. De conformidad con las acepciones de esta palabra citadas en el caso (25), presumimos que aquí se actualizan las que asignan una calificación negativa al sustantivo pospuesto *infección*.

El uso del adjetivo refleja cómo piensa Zhao Xin sobre la posición peligrosa: el ataque es perverso y suscita desagrado. Los lectores españoles entienden que este alférez y ayudante está enormemente preocupado, e incluso pronuncia palabras demasiado coloquiales en una situación seria (sobre este aspecto proporcionaremos más análisis en los pasajes posteriores). La traducción en castellano, en consecuencia, parece poder producir un efecto pragmático similar al surtido por el texto original chino. Además, es una solución feminista, según lo que hemos estudiado en los casos anteriores.

En esta práctica traductora vemos las técnicas y estrategias de equivalente acuñado, compensación y sustitución.

Ahora diseccionemos la primera frase, la de Li Wei: “你他妈真的疯了！” (tú + 他妈 [tā mā] + verdaderamente + loco + partícula 了 [le]). La expresión malsonante 他妈 [tā mā] la hemos encontrado en el caso (19) y ya sabemos que es una variante de 他妈的 [tā mā de]. Según la parte anterior de la conversación, que no hemos incluido en la tabla, Zhao Xin está cerca de la verdad de cómo es el ataque del enemigo trisolario, pero su suposición suena tan absurda que Li Wei considera que está loco. De hecho, a Li Wei le parece que la teoría de su compañero raya en lo increíble, pero más increíble es lo que está pasando: las naves explotan una por otra sin que nadie sepa el porqué y, tarde o temprano, llegará el turno de su nave.

他妈 [tā mā] en este caso tiene al menos dos funciones principales. Primero, hace posible que Li Wei exprese su juicio, el de “你真的疯了！”, ‘estás verdaderamente loco’, con una emoción fuerte y compleja. En efecto, pocas líneas antes, Li Wei contesta a “No pienses que me he vuelto loco... [...]”, la petición de su amigo y compañero Zhao Xin, diciendo que “Serías el último en volverte loco” y le anima a que siga contando sus descubrimientos. Es decir, existe un gran contraste en la actitud de uno hacia otro: conociendo muy bien a Zhao Xin, Li Wei está convencido de que no puede estar loco, pero después de escuchar sus palabras, Li Wei no encuentra otra posibilidad para explicar por qué ha dicho una locura como tal y tiene que —aunque no quiere— creer que está

mal de la cabeza. Así la sentencia entera china, con la expresión 他妈 [tā mā], también implica su postura —un fuerte rechazo— sobre la hipótesis “loca” que plantea su amigo: si este está tan loco, ¿cómo es posible que su teoría dé con el acierto del misterio de la batalla? Además, por medio de esta expresión soez los lectores sinohablantes pueden comprender acabadamente que la situación atroz deja a Li Wei tan asombrado y nervioso que, consciente de la grabación de la conversación, el capitán ni se molesta en tener cuidado con la elocución ni las regulaciones de batalla acerca de comunicación: es la primera vez que aparece una expresión malsonante en la conversación entre ellos dos.

Nos dedicamos ahora al estudio de esta traducción en castellano: “¡Has perdido la cabeza!”. Como el texto original, este también es una exclamación, pero no parece una traducción literal. La locución verbal *perder la cabeza* tiene cabida en el *Diccionario de la lengua española* (RAE¹⁰²), según el cual esta significa “[f]altar u ofuscarse la razón o el juicio por algún accidente”. A su vez, una de las acepciones enumeradas en el mismo diccionario (RAE¹⁰³) de la voz *loco*, la traducción literal del carácter chino 疯 [fēng], ‘loco’, es “[q]ue ha perdido la razón”. *Perder la cabeza* y *loco*, en este sentido, pueden ser consideradas expresiones sinónimas e intercambiables. En pocas palabras, la expresión *perder la cabeza* es más que correcta para verter 疯 [fēng], ‘loco’.

Ahora bien, la frase del texto original es algo más compleja: “你他妈真的疯了! ”; en la traducción española no encontramos ningún elemento correspondiente a 他妈 [tā mā] ni a 真的 [zhēn de], ‘verdaderamente’. Aquí solo hablaremos de la omisión de 他妈 [tā mā]. “¡Has perdido la cabeza!”, a pesar de ser una exclamación, es más bien un simple comentario, que no entraña —al menos no de una manera tan manifiesta— la fuerte emoción provocada por las inconcebibles hipótesis de Zhao Xin en el texto de partida. El efecto producido, entonces, no es el mismo que el del texto origen.

Puede ser una traducción con efectos feministas en la que la técnica de elisión y la estrategia de omisión se llevan a la práctica. No obstante, en este caso los traductores después de eliminar el elemento sexista no pueden garantizar que el texto final produzca el mismo efecto pragmático que el texto original y esto nos parece una pérdida significativa.

¹⁰² Disponible en <https://dle.rae.es/cabeza?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

¹⁰³ Disponible en <https://dle.rae.es/loco?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

Por último, estudiamos la frase “ (……) 比你的电磁炮弹都他妈快 (……) ” (en comparación con + tu + cañón de riel + incluso + 他妈[tā mā] + rápido). Recordemos primero que la posición de 他妈的 [tā mā de] goza de una gran flexibilidad en un enunciado: por lo común puede colocarse antes o después del elemento que se quiere hacer resaltar (Liu Yishan, 2011: 16). Dado que 他妈 [tā mā] es una variante a partir de 他妈的 [tā mā de], consideramos que también está dotada de la misma propiedad. Ahora bien, en la susodicha frase china 他妈 [tā mā] aparece antes del adjetivo 快[kài], ‘rápido’, y es muy probable que Zhao Xin utilice esta expresión, bastante grosera e incluso impropio en esta ocasión, con vistas al énfasis en la alta velocidad del arma enemiga y, finalmente, para que el capitán Li Wei, quien posee más privilegios en la comunicación con el mando compartido, tome en serio su hallazgo, aunque suena como un disparate. Por añadidura, también da más detalles sobre su emoción en este momento clave: tal vez él, de bajo nivel, es el único oficial que está cerca del conocimiento de la verdadera fuente del ataque, y se halla tan ansioso, tenso e impaciente cuando comparte el descubrimiento con el superior que no parece tener en cuenta tampoco la elocución, la grabación de comunicación o las normas sobre la comunicación bélica, y se le escapa una expresión vulgar en una situación en la que algo así no debería suceder.

Para esta frase los traductores eligen “[...] mucho más rápido que el cañón de riel” como su traducción. Obviamente, no comprende ningún elemento impropio. Lo que no falta es la modificación del grado de la rapidez del cañón. Cumple esta función el adverbio indefinido *mucho*, que en este caso se destina a ‘expresar la diferencia elevada entre las magnitudes en la comparación’ (RAE¹⁰⁴): da más relieve al hecho de que el arma desconocida tiene una velocidad más alta que el cañón. Y eso debe bastar para llamar la atención del otro interlocutor. A este respecto, se produce en los lectores hispanos un efecto semejante al que reciben los chinos a la hora de leer el texto original. Empero, debido a la falta de alguna expresión vulgar, la traducción fracasa en la manifestación de las emociones y la pérdida de control de Zhao Xin, que en la versión china culmina al infringir las reglas de cortesía.

Al igual que en el ejemplo anterior, la falta del elemento cuestionable elimina el sexismo de la traducción, pero el resultado no consigue causar el mismo efecto pragmático. En lo atinente a la técnica y la estrategia de traducción, son la de elisión y la

¹⁰⁴ Disponible en <https://dle.rae.es/mucho?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

de omisión las que se emplean en este ejemplo. En los últimos dos ejemplos analizados, las soluciones no comprenden expresiones malsonantes, como las que vamos a encontrar a continuación.

6.1.2. Expresiones españolas no malsonantes ni sexistas

CASO (27)

Texto original chino: página 99 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 134 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
<p>“为什么选择我？比起他们三个，我没有任何资格。我没有才华，没有经验，没见过战争，更没有领导过国家；我也不是有成就的科学家，只是一个凭着几篇东拼西凑的破论文混饭吃的大学教授；我是个今朝有酒今朝醉的人，自己都不想要孩子，<u>哪他妈在乎过人类文明的延续……</u>为什么选中我？”罗辑在说话开始用两手捂着头，说到最后从沙发上跳起来。</p>	<p>—¿Por qué me eligieron a mí? —preguntó, cubriéndose la cara con las manos—. Al lado de los otros tres, apenas estoy cualificado: no tengo talento ni experiencia, tampoco sé nada de la guerra, no digamos ya de dirigir un país. No soy un científico de renombre, sino un simple profesor universitario que sobrevive como puede publicando artículos de tercera categoría. Vivo al día, no quiero descendencia, <u>me trae sin cuidado la perpetuación de la especie humana...</u> ¿Por qué yo? —Se puso en pie.</p>
<p><u>哪他妈在乎过人类文明的延续</u>: 'cuándo me ha importado la continuidad de la cultura humana' (con un insulto sobre la madre)</p>	<p>me trae sin cuidado la perpetuación de la especie humana</p>

Repasemos la trama de la trilogía. Tras el anuncio del Proyecto Vallado y la revelación de los cuatro candidatos escogidos en la decimonovena reunión del Consejo de Defensa Planetaria, Luo Ji, sin entender por qué le cae esta extraña responsabilidad, renuncia al recién adquirido cargo y esta dimisión parece ser admitida enseguida por Say, la secretaria general de las Naciones Unidas. Así y todo, cuando Luo Ji sale del edificio de la ONU, se convierte en el blanco de un intento de asesinato. Después del ataque, se da cuenta de que, por la excéntrica particularidad del Proyecto Vallado, jamás puede deshacerse de este puesto: dado que mentir es la tarea fundamental de un vallado, si uno dice que quiere renunciar al trabajo, la gente va a considerar que está solo engañando, esto es, trabajando. Después de entender la fría lógica que viene determinada por la naturaleza del proyecto, siente una gran cólera. Intentando guardar la compostura, se

queja ante Say de sus defectos, irreconciliables con las pautas mínimas para ser un vallado, pronunciando las palabras que recogemos en la tabla.

Leamos atentamente su argumentación: no es un gran personaje, sino un profesor universitario mediocre; si no le apetece tener descendencia, ¿cómo le va a importar la perpetuación de la especie humana? Además, su gestualidad también resulta interesante: “罗辑在说话开始用两手捂着头，说到最后从沙发上跳起来”，‘Cuando hablaba, Luo Ji empezó a cubrirse la cabeza con las manos, y al final terminó sus palabras con un salto (levantamiento rápido) desde el sofá’. Esta descripción nos presenta cómo cambia su emoción durante el diálogo: al principio, aguantando la indignación, se ciñe a explicar que es una persona apenas cualificada; después, se excita y hace su mayor esfuerzo con ánimo de que Say crea que es un tipo egocéntrico incorregible. Parece un acto natural, a estas alturas, hablar en el final con descaro.

En la oración “（……）哪他妈在乎过人类文明的延续……”，cuyo significado básico es ‘cuándo me ha importado la continuidad de la cultura humana’, encontramos *他妈* [tā mā], derivada de *他妈的* [tā mā de]. Puesto que el vallado debe encontrarse muy excitado, irritado, perplejo y desesperado en el momento en el que Luo Ji dice que a él le da todo igual, el empleo de *他妈* [tā mā], además de resultar natural, transmite gráfica y perfectamente su compleja emoción.

En cambio, la traducción de esta oración es “[...] me trae sin cuidado la perpetuación de la especie humana...”, que consigue reflejar el significado básico del texto origen. Sin embargo, aparte de la pura indiferencia, el texto chino, como hemos dicho antes, implica asimismo el énfasis en el hecho de que, a pesar de que el vallado aspira a controlarse ante esta extravagante situación y ante la secretaria general de las Naciones Unidas, sus sentimientos finalmente se desatan. Todo esto, a nuestro parecer, difícilmente puede leerse en la traducción española, en la que los traductores eligen no traducir *他妈* [tā mā].

Se trata, entonces, de una elisión u omisión de *他妈* [tā mā], una expresión china poco amable con las mujeres, la que dota a la traducción de efectos feministas. Esta solución feminista está acompañada por el problema que hemos encontrado con anterioridad: los lectores de la lengua receptora no reciben el mismo efecto que los de la lengua origen.

CASO (28)

Texto original chino: página 412 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 507 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“黑，真他妈的黑啊。”舰长自语道，然后开枪自尽了。	— <u>Está todo tan oscuro...</u> —murmuró el capitán. Luego se disparó.
真他妈的黑啊: ‘verdaderamente oscuro’ (con un insulto sobre la madre)	está todo tan oscuro

Es el último mensaje que deja al mundo el capitán de la nave *Ley final*. En el caso (16) hemos sacado a colación la vida en las naves: se vive bajo dos tipos de oscuridad, uno por la falta de luz en el entorno espacial, otro debido a la perversa cadena de sospecha sin fin. El resultado de la cadena de sospecha es, como hemos introducido en el capítulo 4, eliminar a los antagonistas cuanto antes. Consciente de la inevitabilidad de una matanza entre las naves, y buscando no terminar siendo quien ordena a su nave atacar a las otras cuatro ni el responsable de la muerte de la tripulación de su propia nave por no haber dado esta orden a tiempo, elige quitarse la vida.

También en el mismo caso (16) se ha mencionado que *真他妈的* [zhēn tā mā de] puede formar parte de un comentario y marcar el grado, y, así, induce a la catarsis emocional del hablante. Por ende, a través de *真他妈的* [zhēn tā mā de] de “黑，真他妈的黑啊。” (oscuro + , + *真他妈的* [zhēn tā mā de] + oscuro + partícula *啊* [a]), los lectores chinos, al leerlo, comprenden que para el capitán se trata de una oscuridad enorme y sofocantemente intensa, y que lo que le trae esta no es otra cosa que una desesperación infinita. Así, su suicidio parece aún más lógico.

Por el contrario, en la traducción en castellano encontramos una frase que no incluye ningún elemento sexista: “Está todo tan oscuro...”. Al igual que el caso (16), el adverbio indefinido *tan* aquí cuantifica al adjetivo *oscuro* ponderando la intensidad de la cualidad indicada (RAE¹⁰⁵). En consecuencia, los lectores destinatarios de la traducción también entienden que el capitán antes del suicidio deja un comentario sobre la gran oscuridad que lo rodea. Con todo, aun pudiendo tratarse de una *praxis* que evita unos efectos criticados por la ideología feminista, esta traducción ignora la faceta emocional contenida en esta escena al omitir la expresión polémica *真他妈的* [zhēn tā mā de].

¹⁰⁵ Disponible en <https://dle.rae.es/tan?m=form> y <https://dle.rae.es/tanto>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

También son la técnica de elisión y la estrategia de omisión las que son utilizadas en esta traducción.

CASO (29)

Texto original chino: página 440 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 538 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
史强呆立在那里，像刚看完一场惊心动魄的魔术表演那样目瞪口呆，“老弟，我他妈真糊涂了！”	Shi Qiang quedó clavado donde estaba, tan asombrado como si acabase de presenciar un impresionante truco de magia. —Colega, <u>estoy tan confuso</u> ...
我他妈真糊涂了: ‘estoy verdaderamente confuso’ (con un insulto sobre la madre)	estoy tan confuso

De entrada, añadimos más información del contexto. Al igual que el fragmento descrito en el caso (23), esta escena también se da después de que la humanidad sepa de la destrucción de la estrella 187J3X1. Teniendo en cuenta la predicción de Luo Ji, la sociedad humana vuelve a considerarlo un dios con poder mesiánico. Presenciando la locura que muestran los seres humanos hacia su colega, Shi Qiang se queda boquiabierto y dice “ (……) 我他妈真糊涂了! ” (yo + 他妈 [tā mā] + verdaderamente + confuso + partícula 了 [le]). No cree, de ninguna manera, que Luo Ji pueda ser el ángel de la justicia del universo, de cuya existencia duda el mismo antiguo comisario, ni el portavoz de una civilización superior.

Manifiestamente, la expresión malsonante 他妈 [tā mā] deja entrever el fuerte tono con el que exterioriza sus sentimientos y el choque emocional que experimenta en este momento: si Luo Ji es un hombre frívolo y descuidado, ¿por qué puede llegar a prever la devastación de una estrella lejana? ¿Por qué logra volver a ganarse la confianza y el poder después de ser despreciado durante tanto tiempo? ¿Qué ha pasado para cambiar por completo la situación? Todo esto parece tan absurdo y raro que es sumamente costoso para el antiguo policía comprenderlo. Impaciente, quiere una explicación inmediata. Por otro lado, como hemos mencionado antes, tras la lectura de la trilogía, una impresión que nos deja Shi Qiang es que es un personaje vulgar y directo, que en muchas ocasiones expresa sin reserva sus pensamientos de una forma bastante tosca. Basándonos en lo expuesto anteriormente, pensamos que el uso de 他妈 [tā mā] por parte de Liu Cixin en estas palabras es coherente con la personalidad del personaje y transmite eficazmente su emoción dramática.

Por su parte, la traducción española *estoy tan confuso* también puede mostrar el imponente asombro que lo envuelve, sobre todo dado que el adjetivo *confuso* está modificado por el adverbio indefinido *tan*, que afirma su alto grado. Aun así, no llega a resultar perfecta. Su fallo consiste, en primer lugar, en el hecho de que no consigue mostrar la fuerte emoción de Shi Qiang y, en segundo lugar, en que la vulgaridad del mismo personaje, patente en la versión china, resulta poco tangible en la traducción en castellano.

En todo caso, la elisión o la omisión del elemento sexista 他妈 [tā mā] podría considerarse una práctica de traducción con efectos feministas.

CASO (30)

Texto original chino: página 98 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 134 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
一股从未有过的冲天怒火涌上罗辑的心头，他想声嘶力竭地大叫，想问候萨伊和联合国的母亲，再问候特别联大所有代表和行星防御理事会的母亲，问候全人类的母亲，最后问候三体人那并不存在的母亲。	El corazón empezó a latirle con una furia cada vez más desatada. Quiso gritar hasta desgañitarse, quiso <u>implorar a la madre</u> de Say, <u>a la madre</u> de las mismísimas Naciones Unidas, <u>a las madres</u> de todos los delegados de la sesión especial y del Consejo de Defensa Planetaria, <u>a las</u> de toda la humanidad; incluso <u>a las inexistentes madres</u> de los trisolarianos.
问候 (……) 母亲: ‘mentar a la madre’	implorar a la madre

Esta traducción parece un tanto problemática. Conviene repasar, de nuevo, el argumento de la ficción. Cuando hacíamos la disección del caso (27) decíamos que Luo Ji, poco después de haberse enterado del nombramiento, llega a saber que nunca se librará de este diabólico cargo. La primera reacción le viene acompañada por la ira y lo único que quiere hacer es, según el texto original citado en la tabla, 问候 (……) 母亲 [wèn hòu mǔ qīn], cuya traducción literal en castellano será *saludar a la madre (de alguien)*.

En un artículo, cuyo título original chino es 《路遥到底有没有“问候”过文学的母亲?》 [lù yáo dào dǐ yǒu méi yǒu wèn hòu guò wén xué de mǔ qīn]¹⁰⁶, la traducción literal española sería «¿Lu Yao “saludó” o no a la madre de la literatura?». Si en este título 问候文学的母亲 [wèn hòu wén xué de mǔ qīn], aparentemente ‘saludar a la madre de la literatura’, realmente quiere decir ‘insultar o despreciar la literatura’, puede inferirse,

¹⁰⁶ 路遥 [lù yáo] es un nombrado escritor chino.

a nuestro entender, que guarda cierta similitud con la estructura completa de 他妈的 [tā mā de]: “(yo +) un verbo que describe la penetración sexual + tú + madre + partícula 的 [de] + un sustantivo que se refiere a la vagina”. 问候 (……) 母亲 [wèn hòu mǔ qīn] podría ser un eufemismo de uso extendido basado en “un verbo que describe la penetración sexual + alguien + madre”. En este caso el verbo sexual se sustituye por uno no soez, 问候 [wèn hòu], ‘saludar’.

Habida cuenta de lo que antecede, pensamos que Liu Cixin quiere hacer sutilmente visible la emoción, compuesta por la indignación y el gran disgusto, del personaje chino cuando describe la escena en la que el vallado vilipendia de forma eufemística y con menos aspereza a las madres de Say, de la ONU, de todos los delegados de la sesión especial y del Consejo de Defensa Planetaria, de todos los seres humanos y de los trisolarianos, tengan madres o no.

Veamos ahora la traducción en español de 问候 (……) 母亲 [wèn hòu mǔ qīn]: *implorar a la madre (de alguien)*. Para conocer su acepción y sus usos, pasamos a consultar el *Diccionario de la lengua española* (RAE) y un corpus académico centrado en la lengua actual: el CREA (Corpus de Referencia del Español Actual). La RAE¹⁰⁷ indica que el verbo *implorar* significa ‘[p]edir algo con ruegos o lágrimas’. Por su parte, después de poner *implorar* e *implora* en el CREA, tenemos ochenta y seis casos¹⁰⁸ y sesenta y cuatro casos¹⁰⁹, respectivamente, entre los cuales ningún empleo de tal verbo parece referirse cien por cien a efectuar un insulto. Este verbo tampoco tiene cabida en los diccionarios de expresiones insultantes españolas (Bufano y Perednik, 2006; De Dios Luque, Pamies y Manjón, 2000; Hernández Castanedo, 1994; Martín Martín, 1974). Por lo tanto, dejando de lado que se trate de un error de traducción debido a la falta de conocimiento de la cultura y la lengua chinas —aunque, tomando en consideración que, como afirma Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C), la traducción ha sido editada y revisada, hemos de suponer que no—, consideramos que es una equivalencia efímera e imprevisible establecida por los traductores para abordar esta espinosa parcela del texto original.

¹⁰⁷ Disponible en <https://dle.rae.es/implorar?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

¹⁰⁸ Disponible en <http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?MfcISAPICommand=buscar&tradQuery=1&destino=0&texto=implorar&autor=&titulo=&ano1=&ano2=&medio=1000&pais=1000&tema=1000>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

¹⁰⁹ Disponible en <http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?MfcISAPICommand=buscar&tradQuery=1&destino=0&texto=implora&autor=&titulo=&ano1=&ano2=&medio=1000&pais=1000&tema=1000>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

De hecho, en español existe un verbo que puede ser aproximadamente equivalente a 问候 [wèn hòu], ‘saludar’, en este sentido. Nos estamos refiriendo a *mentar*. Según la RAE¹¹⁰, se utiliza para mencionar o nombrar algo o a alguien, pero De Dios Luque, Pamies y Manjón (2000: 225), a la hora de especificar el uso de la expresión *hijo de puta*, dicen lo siguiente: “Insulto indirecto consistente en «mentar a la madre» del interpelado, lo cual se considera más grave que injurarlo directamente a él”. De esto podemos deducir que *mentar*, aunque ligeramente, puede tener un aire soez e insultante. A nuestro juicio, en consecuencia, *mentar a la madre (de alguien)* será más apropiada que *implorar a la madre (de alguien)* para verter 问候 (……) 母亲 [wèn hòu mǔ qīn] en este contexto.

Aunque no parece una traducción muy adecuada, puede ser una solución feminista, que extirpa en el texto meta la naturaleza sexista, existente en el texto origen. La técnica a que Javier Altayó y Jianguo Feng recurren en este ejemplo puede ser la de creación discursiva, y la estrategia es la de sustitución.

6.2. Tratamiento de la expresión china 杂种 [zá zhǒng] y otras parecidas

Estamos refiriéndonos a un insulto igual de dominante en la sociedad china que aparece varias veces en la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin. De acuerdo con la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 1627), 杂种 [zá zhǒng] puede hacer referencia a una nueva especie híbrida que mantiene los rasgos peculiares de la generación anterior, y al mismo tiempo se puede utilizar asimismo para insultar a alguien. A su vez, Sun Yizhen (1999/2000: 1039) muestra que significa ‘híbrido; mestizo o cruzado’, pudiendo ser también una palabra injuriosa sinónima de *bastardo* e *hijo de puta/perra*.

Ahora bien, partiendo de las explicaciones dadas por Celdrán (1995: 24), De Dios Luque, Pamies y Manjón (2000: 58, 225) y la RAE¹¹¹, sabemos que *bastardo*, denotando ‘hijo ilegítimo o hijo de puta’, ‘persona o cosa que degenera de su naturaleza u origen’ o ‘mala persona, individuo ruin y villano’, es un doble insulto que no solo injuria a la madre de alguien diciendo que es prostituta, sino que también cuestiona su derecho al trono; a

¹¹⁰ Disponible en <https://dle.rae.es/mentar?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

¹¹¹ Disponible en <https://dle.rae.es/bastardo?m=form> y <https://dle.rae.es/puto?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

su vez, *hijo de puta*, de manera similar, es para injuriar a alguien acusando a su madre de ser prostituta o de tener actividades sexuales a cambio de dinero.

Del mismo modo, 丫的 [yā de] y 狗娘养的 [gǒu niáng yǎng de] también son sexistas. Introduciremos más información sobre estas dos expresiones al analizar sus usos y traducciones españolas.

Con todo esto queremos decir que 杂种 [zá zhǒng], junto con 丫的 [yā de] y 狗娘养的 [gǒu niáng yǎng de], debe considerarse como una expresión sexista. Así pues, es muy interesante dedicarnos a estudiar desde el punto de vista de la traducción feminista los tratamientos de estas expresiones malsonantes por parte de los traductores, aunque según ellos no sean traductores feministas.

6.2.1. Expresiones españolas malsonantes

6.2.1.1. Expresiones españolas malsonantes sexistas relacionadas con el desprecio a las mujeres activas en el sexo

CASO (31)

Texto original chino: página 78 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 40 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
她就这样慈祥地走到墙角，那里放着一桶盥洗用的水，她提起桶，把里面的水一半泼到叶文洁的身上，一半倒在被褥上，动作中有一种有条不紊的沉稳，然后扔下桶转身走出门，扔下了一句怒骂：“顽固的 <u>小杂种</u> ！”	Todavía con aquella sonrisa piadosa, se fue al rincón donde estaba el cubo para lavarse, lo cogió y, con calma precisa y deliberada, vertió la mitad del agua sobre Ye Wenjie y el resto sobre su manta. Luego se volvió, tiró el cubo al suelo y abandonó la celda. — <u>Zorra</u> testaruda... —murmuró con rabia al salir.
小杂种: ‘pequeña bastarda’ ¹¹²	zorra

Quien efectúa estos actos y la enunciación es la representante militar del Tribunal Intermedio del Pueblo que viene por Ye Wenjie, encarcelada por haber leído *Primavera silenciosa* de Rachel Carson. Lo que la representante quiere obtener de Ye Wenjie es su firma en unos documentos sensibles relacionados con su padre, cuyo verdadero objetivo es asestar un golpe político a otra gente implicada. El resuelto rechazo de Ye Wenjie le trae a ella misma más desgracias, entre las cuales el insulto parece la más liviana.

¹¹² La expresión china no engloba ninguna información acerca del género. Ponemos *pequeña bastarda*, la forma en femenino, porque está claro que se refiere a Ye Wenjie, una mujer.

Aun así, no resta nuestro interés en estudiar su traducción en castellano. Lo que dice la representante es “顽固的小杂种!”, ‘porfiada pequeña bastarda’. Obviamente, es una manifestación despectiva y un insulto virulento dirigidos a Ye Wenjie, quien se niega a colaborar con la representante en el negocio sucio y así la deja irritada.

Ante esta palabra soez que injuria a la madre de Ye Wenjie, *zorra*¹¹³ es la voz escogida por Javier Altayó para cumplir en el texto terminal la función de 小杂种 [xiǎo zá zhǒng]. Puede considerarse que, si bien cierto es que la expresión china 小杂种 [xiǎo zá zhǒng] supone un insulto a la madre de alguien y la española *zorra*, a una persona femenina, coinciden en proferir una injuria contra las mujeres basada en su sexualidad. Por lo tanto, no se nota de ningún modo la intervención feminista del traductor en este ejemplo.

Por lo expuesto anteriormente, creemos que la técnica que guía esta traducción es la de equivalente acuñado.

CASO (32)

Texto original chino: página 178 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b) ¹¹⁴	Traducción española: página 234 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“PDC 轮值主席和所有常任理事国的代表都看着我，露出对面壁者的微笑，主席宣布会议结束。 <u>这群杂种</u> !”	—Los miembros transitorios del Consejo de Defensa Planetaria y todos los representantes permanentes me miraron con esa sonrisa del vallado colgando de la cara y la presidencia declaró que la vista había terminado. ¡ <u>Malditos cabrones!</u>
<u>这群杂种</u> : ‘estos bastardos’	malditos cabrones

¹¹³ La RAE (disponible en <https://dle.rae.es/zorro?m=form>, consultado el 16 de mayo de 2021) sanciona múltiples acepciones de esta palabra, y la más relativa a su uso en este contexto a nuestro entender es ‘prostituta’, mujer que gana dinero por medio de relaciones sexuales.

La misma mención la hacen también Bufano y Perednik (2006: 283), De Dios Luque, Pamies y Manjón (2000: 484), Hernández Castanedo (1994: 264) y Martín Martín (1974: 275). Celdrán (1995: 295), a su vez, agrega que se refiere a ‘mujer despreciable y de mala vida y reputación’.

¹¹⁴ Como hemos dicho a la hora de presentar la sinopsis del segundo volumen de la trilogía (*vid.* 4.2.3.2.), la estrategia del vallado Frederick Tyler varía entre la versión de Chongqing Publishing Group y la de la lengua española. En la versión china destinada exclusivamente a la traducción, podemos encontrar el contenido en que se basa esta traducción española en lo que respecta al plan de Frederick Tyler, pero no hemos podido localizar el texto chino correspondiente al texto en castellano citado en esta tabla. En efecto, lo hemos hallado en la versión china de Chongqing Publishing Group. Por lo tanto, deducimos que, si el documento en PDF que hemos obtenido por medio de China Educational Publications Import & Export Corp., Ltd. es el mismo que reciben los traductores, ellos habrían consultado la versión publicada en el mercado de libros chino para tener la traducción de este caso. De todos modos, no carece de sentido nuestro estudio, cimentado en la comparación de estos dos textos, uno en chino y otro en castellano, cuyas localizaciones se pueden comprobar fácilmente en los libros publicados.

Volvemos otra vez a la trama para entender mejor el contexto de este fragmento. Como hemos mencionado en el capítulo 4, el vallado estadounidense Frederick Tyler, aprovechándose de su cargo y del poder que le otorga este, orquesta un plan cuya finalidad no es salvar a la humanidad, sino destruir sus fuerzas espaciales. Tras el descubrimiento de su estrategia suicida, sin querer seguir viviendo bajo la identidad de vallado, Frederick Tyler reconoce todas las acusaciones del crimen contra la humanidad ante los miembros transitorios y los representantes permanentes del Consejo de Defensa Planetaria y les suplica que le juzguen a él mismo siguiendo las leyes nacionales e internacionales. A pesar de su confesión, y debido al núcleo embaucador del Proyecto Vallado, todo el mundo, con aspecto indiferente, está convencido de que es un vallado sobradamente insidioso que está trabajando, simplemente, en pro de los intereses supremos de la humanidad. En la visita a Luo Ji, cuando habla con él sobre lo ocurrido, el desesperado estadounidense pronuncia las palabras recogidas en la tabla. Al final de ellas, salta con una exclamación: “这群杂种!”, ‘estos bastardos’. Es fácil de observar, entonces, que Frederick Tyler acude a la expresión 杂种 [zá zhǒng], cuya función rudimentaria es insultar a alguien por medio de la denigración de su madre, para exteriorizar su ira hacia los presentes de esa reunión.

En la traducción en castellano también hallamos una exclamación en el mismo sitio: “¡Malditos cabrones!!”. El adjetivo *maldito* lo hemos estudiado en los ejemplos anteriores: puede, por ejemplo, modificar al sustantivo al que precede diciendo que es ‘perverso, molesto o desagradable’. No tiene una relación aparente con el insulto original chino, basado en el sexo y orientado a las mujeres. Por otra parte, el sustantivo a que califica, *cabrón*, también tiene diversos significados (RAE¹¹⁵). Aquí ponemos dos empleos malsonantes más pertinentes en nuestra opinión al uso en este caso: para hacer referencia a una persona que hace malas pesadas o resulta molesta, y para decir que un varón tiene una esposa infiel y especialmente si la consiente.

Aparte de ‘marido engañado’ y ‘mala persona’, también se entiende por *cabrón* ‘hijo de puta’ (De Dios Luque, Pamies y Manjón, 2000: 80-81). A esto Celdrán (1995: 45) añade que su uso como insulto también significa “rufián, individuo miserable y envilecido que vive de prostituir a las mujeres”. Se trata, pues, de una expresión malsonante que denigra a los hombres por medio de la acusación a las mujeres de lascivia

¹¹⁵ Disponible en <https://dle.rae.es/cabrón>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

y de infidelidad. A fin de cuentas, 杂种 [zá zhǒng] y *malditos cabrones* son dos insultos que implican una injuria a las mujeres basada en su conducta sexual.

A pesar de esto, y si bien ambos producen efectos aproximadamente hermanados —insultar con furia desatada e incluso profundo odio a las “malas personas” que asisten a esta sesión de Consejo de Defensa Planetaria— en sus destinatarios, hay diferencias entre estas dos expresiones: la expresión china enfoca la ofensa a la madre, en tanto que la española, a la pareja femenina (u otras mujeres). Aquí tampoco se observa, pues, la intervención feminista por parte de los traductores.

La técnica aplicada a este ejemplo es la de equivalente acuñado.

CASO (33)

Texto original chino: página 266 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 336-337 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
(……) 雷迪亚兹在狂怒中大叫着: “我扭断你的脖子! 你个杂种! 谁让你到这里来自作聪明? 你算什么东西? 杂种! 我扭断你的脖子!”	Rey Díaz aullaba: —¡Voy a retorcerte el pescuezo! ¡Maldito cabrón! ¿Quién te ha enviado a hacerte el listo? ¿Quién demonios eres? ¡Cabrón! ¡Voy a retorcerte el pescuezo!
你个杂种: ‘tú bastardo’	maldito cabrón
杂种: ‘bastardo’	cabrón
“等着吧杂种, 你不得好死。” 雷迪亚兹放弃了摆脱警卫再次攻击破壁人的努力, 长出一口气说。	—Espera y verás, <u>cabrón</u> . No tendrás una muerte fácil —dijo Rey Díaz, dejando de esforzarse por escapar al guardia y lanzarse de nuevo contra el desvallador. Exhaló.
杂种: ‘bastardo’	cabrón

El presente caso (33) es muy parecido al anterior: los traductores eligen *cabrón* o *maldito cabrón* para verter la expresión china 杂种 [zá zhǒng]. La traducción consigue producir un efecto semejante al que reciben los lectores chinos: Manuel Rey Díaz se pone muy violento y estalla en grito agresivo durante la visita por parte de su desvallador, quien atina con su estrategia secreta. 杂种 [zá zhǒng] es la forma en la que hace referencia al desvallador.

Es otra vez un uso de la técnica de equivalente acuñado y el análisis de la expresión del texto original y la de la traducción lo hemos llevado a cabo cuando abordábamos el caso (32).

6.2.1.2. Expresiones españolas malsonantes no sexistas

CASO (34)

Texto original chino: página 114 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 154 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“怎么能让这个杂种进入这里？” 终端前的一名研究人员低声说。	—¿Quién ha dejado entrar al <u>imbécil ese</u> ?—susurró uno de los investigadores, escondiendo la cabeza detrás de su terminal.
这个杂种: ‘este bastardo’	[e]l <u>imbécil</u> ese

En este ejemplo tenemos citada la frase de un investigador del Laboratorio Nacional de Los Álamos. Utiliza 杂种 [zá zhǒng] para referirse al vallado Manuel Rey Díaz. Siendo el presidente de un país socialista antiamericanista, y sobre todo uno de los cuatro vallados, es visto como un demoníaco enemigo por una miríada de líderes o ciudadanos occidentales. Parecen dos facciones con interés irreconciliable.

Lo primero que hace tras la designación es visitar los centros de simulación nuclear de este laboratorio. Los lectores chinos aprehenden la repugnancia y el desdén que marcan la actitud de la sociedad accidental hacia el presidente venezolano a través del cuchicheo del trabajador y el tratamiento que le ofrece al vallado.

Ahora bien, consciente de que la expresión 杂种 [zá zhǒng] es un vilipendio que hace el trabajador al vallado, los traductores eligen la palabra *imbécil* para lograr un efecto hermanado. El adjetivo *imbécil*, que también puede emplearse como un sustantivo, en ciertas circunstancias es sinónimo de *tonto* y *falto de inteligencia* (RAE¹¹⁶). Enfocando su uso como un insulto, De Dios Luque, Pamies y Manjón (2000: 232) sostienen que puede referirse a ‘persona estúpida’ o ‘persona desagradable’. Celdrán (1995: 128) también señala que es un adjetivo aplicado a la ‘gente alelada, mentalmente endeble o que padece el escaso de razón’, y que, cuando se dirige a alguien *sensu non stricto*, a saber, en sentido figurado, se trata de una de las injurias más frecuentes.

Si en el texto de partida el investigador pone de manifiesto su rechazo y aversión al vallado mediante el denuesto que implica que la madre de Manuel Rey Díaz es una mujer que se dedica a la prostitución, en la traducción en castellano el insulto se lleva a cabo aparentemente a través de cuestionar su inteligencia, sin mentar a la madre, y este ultraje es capaz de producir un efecto pragmático parecido. Por consiguiente, opinamos

¹¹⁶ Disponible en <https://dle.rae.es/imbécil>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

que puede tratarse de una solución feminista que en esta circunstancia funciona como un equivalente en el sentido pragmático de la expresión sexista china 杂种 [zá zhǒng].

Es también la de equivalente acuñado la técnica utilizada por Javier Altayó y Jianguo Feng a la hora de abordar 杂种 [zá zhǒng] en este ejemplo, junto a la estrategia de sustitución

6.2.2. Expresiones españolas no malsonantes ni sexistas

CASO (35)

Texto original chino: página 207 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 291 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“武器都丢桌子上！谁再炸刺，穿了丫的！”	—¡Quiero ahora mismo todas las armas sobre la mesa! ¡Al próximo que trate de hacerse el valiente, le pego un tiro!
丫的: un insulto sobre la madre	le

En el encuentro de los miembros de la Organización Terrícola-trisolariana aparece Ye Wenjie por primera vez como la comandante de esta asociación clandestina. También en el mismo encuentro el ejército toma medidas: encabezado por Shi Qiang, irrumpe en la estancia donde se celebra la reunión y rodea a los rebeldes. Es el mismo Shi Qiang quien asume el cargo de interlocutor ante ellos.

El significado básico de 穿了丫的 [chuān le yā de] es ‘(el tiro) atraviesa a alguien’ o ‘le atraviesa (el tiro)’. Para hacer referencia a este “alguien”, que no se entrega o que se hace el valiente, Shi Qiang utiliza la expresión 丫的 [yā de]. A juzgar por la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 1497), el carácter 丫 [yā] es una manera de decir ‘chica, muchacha’. Cuando forma parte de unas palabras compuestas, tales como 丫鬟 [yā huán], 丫环 [yā huán] o 丫头 [yā tou], estas expresiones no significan ‘chica’ sino ‘servidora joven o sirvienta’ (Sun Yizhen, 1999/2000: 951). Con respecto a 丫的 [yā de], Jia Yongsheng (2013: 294, cursiva en el original) plantea lo siguiente:

En la sociedad feudal china, existía la discriminación con las clases bajas. Éstas tenían encima sobrenombres genéticos humillantes como *nú cai* (奴才 lacayo), *jiàn mín* (贱民 gente barata), *yā tou* (丫头 lacaya), los cuales solían ser utilizados para los insultos. En

el dialecto pekinés, se encuentran unos *slangs* relacionados con *yā tou*: *yā* (丫) o *yā de* (丫的 [hijo] de una criada) y *yā tou shēng de* (丫头生的 hijo nacido de una criada). Este tipo de insultos tiene mucha fuerza, porque si uno es hijo de una madre criada [que es un personaje humilde y despreciable], habrá sido por una relación ilegal, en otras palabras, la madre es una mujer lujuriosa.

A la luz de lo anterior, es fácil, pues, advertir que se trata de un denuesto que apunta a las mujeres. Se basa tanto en la discriminación jerárquica como en las relaciones sexuales “no debidas” mantenidas por ellas, y que se emplea para mostrar el desdén a estas mujeres y así a su hijo o hija. Esto es, de la misma manera que *他妈的* [tā mā de] y *杂种* [zá zhǒng], *丫的* [yā de] agravia a alguien al insultar a su madre atribuyéndole lascivia.

Antes hemos aludido varias veces a la vulgaridad del antiguo comisario y también hemos comentado que esta personalidad reside mayormente en su modo de hablar. En este caso, *丫的* [yā de] da relieve de nuevo a la brutalidad de este personaje y su empleo aquí es coherente con los comportamientos anteriores (y posteriores) de él.

Prestamos atención ahora a la traducción que nos presenta Javier Altayó: “[...] le pego un tiro”. Si queremos que la expresión vilipendiosa china *丫的* [yā de] tenga presencia en la traducción, tendremos que añadir algo para complementarla: “[...] le pego un tiro a ese hijo de puta”. Manifiestamente, a la hora de abordar este texto original, el traductor escoge borrar la parte polémica, y, así, esquiva el virulento ultraje a (la madre de) alguien. La traducción, entonces, puede suavizar el tono de Shi Qiang y desbastar sus palabras, pero al mismo tiempo también hace insulso el enunciado y disminuye la característica temperamental del hablante. De nuevo, puede tratarse de una solución feminista ante la expresión sexista china *丫的* [yā de], acompañada por una pérdida de información implícitamente transmitida por el texto de partida.

La supresión del contenido inadecuado refleja el uso de la estrategia de omisión y el de la técnica traductora de elisión.

CASO (36)

Texto original chino: página 87 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 120 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
本来，他与身后这群发出欢呼的天文学和物理学同事们应该在更近的	Tanto él como el grupo de astrónomos que lanzaban vítores a su espalda iban a presenciar el lanzamiento desde una

贵宾看台上看发射的，但那个狗娘养的NASA 官员说他们没资格去那儿了（……）	plataforma para invitados especiales mucho más cercana, pero un oficial de la NASA se había empeñado en que no tenían derecho a ello porque el objeto que iba a ser lanzado no les pertenecía.
那个狗娘养的: ‘ese hijo de perra’	/

En este fragmento el pronombre *él* se refiere a Albert Ringier, que es un astrónomo del *Hubble II*, un telescopio espacial de segunda generación colocado en órbita. Los vítores se lanzan después del éxito del último despegue para el ensamblaje de la lente compuesta del telescopio. Tras la apropiación de este equipamiento por parte del ejército, el doctor Albert Ringier, marginado, ya no tiene el mismo derecho de antes a acceder a ese telescopio para celebrar el acontecimiento. En el momento en que lo rechaza, el oficial de la NASA se ocupa de abrir los brazos a los generales condecorados. Por lo tanto, Albert Ringier está sumamente enfadado con este oficial.

La expresión que nos interesa es *狗娘养的* [gǒu niáng yǎng de] (perro + madre + criar + partícula *的* [de]), que sale en la última oración del texto original, cuya estructura es “pero + ese + *狗娘养的* [gǒu niáng yǎng de] + NASA + oficial + dice + ellos no tienen derecho a ir allí”. Pese a que, aparentemente, esta expresión significa que la madre de alguien es una perra, en el fondo lo que implica es que su madre es una prostituta, como la expresión inglesa *son of a bitch* (Tian Chuanmao, 2005) y la española *hijo de puta/perra*. Otra vez, se trata de un ataque a alguien mediante un denuesto que reprocha a su madre, activa en el sexo. Lo que diferencia este ejemplo de los otros consiste en que *狗娘养的* [gǒu niáng yǎng de] (perro + madre + criar + partícula *的* [de]) aquí parece funcionar como un adjetivo o una locución adjetiva que atribuye una cualidad negativa al trabajador de la NASA.

En la traducción en castellano la última oración es “[...] pero un oficial de la NASA se había empeñado en que no tenían derecho a ello porque el objeto que iba a ser lanzado no les pertenecía”, en la que no hay ningún elemento modificador para ese “oficial de la NASA”. Tras la omisión de la expresión peyorativa china, la descripción española de esta escena parece más sencilla y sus lectores destinatarios no saben que Albert Ringier en este momento se encuentra tan irritado que está insultando soezmente al oficial de la NASA.

La cosa es clara: la eliminación de la expresión problemática china *狗娘养的* [gǒu niáng yǎng de] atenúa el sexismo del texto español, pero fracasa en la transmisión de

todos los detalles del texto original. Es una práctica de la estrategia de omisión presentada por Wallmach, parecida a la técnica traductora de elisión.

6.3. Tratamiento de otras expresiones chinas polémicas

Aparte de los casos estudiados con anterioridad, también hemos recopilado dos expresiones cuestionables en la versión original de esta trilogía de ciencia ficción china.

CASO (37)

Texto original chino: página 4 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 57 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“说得对，鱼都能犯罪呢！我办过一个杀人案， <u>一个娘们儿</u> ¹¹⁷ 把她丈夫的那玩意儿割下来了。知道用的是什​​么？冰箱里冷冻的罗非鱼！鱼冻硬后，背上的那排刺就跟一把快刀似的……”	—Es más, ¡hasta el pescado puede usarse para cometer un crimen! Una vez investigué el caso de <u>una esposa</u> que asesinó al marido cortándosela... ¿Y a que no adivina con qué? ¡Con una tilapia congelada! Las espinas del dorso eran afiladas como cuchillas...
一个 <u>娘们儿</u> : ‘una mujer’	una esposa

En la primera reunión sobre la investigación de los misteriosos suicidios de los científicos, Shi Qiang, hablando de la potencial utilización criminal de los nanomateriales, cuenta a Wang Miao un caso en que ha trabajado. Se trata de un homicidio efectuado por parte de una esposa a su cónyuge. No hemos detectado nada cuestionable sobre la víctima, “el marido”, en el texto fuente “丈夫” [zhàng fu], pero su manera de hacer referencia a la asesina, a nuestro parecer, merece un análisis.

¹¹⁷ La Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 3, 954) no ha sancionado la expresión *娘们儿* [niáng men er], sino *娘们* [niáng men], que se puede emplear tanto en el lenguaje escrito como en un contexto coloquial. Su forma coloquial también puede escribirse como *娘儿们* [niáng er men]. Muy probablemente, la intención de Liu Cixin, en la versión china, publicada por Chongqing Publishing Group, es poner la forma coloquial *娘儿们* [niáng er men], pero el autor se equivoca al añadir el carácter *儿* [er] y escribe erróneamente la expresión como *娘们儿* [niáng men er].

En la versión china destinada exclusivamente a la traducción, no aparece *娘们儿* [niáng men er] ni *娘儿们* [niáng er men] sino *娘们* [niáng men]. Dado que *娘们* [niáng men] y *娘儿们* [niáng er men] en el fondo casi comparten los mismos significados, la diferencia entre las dos versiones chinas y la forma incorrecta que aparece en la tabla no nos parecen relevantes para el análisis de la traducción española. Para nuestro trabajo bastaría con hacer un análisis sobre la traducción *一个娘儿们* [yī gè niáng er men]-*una esposa*.

A la luz de la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 954), 娘儿们[niáng r men] se utiliza para...

- (1) referirse de modo colectivo a las mujeres de generaciones anteriores y los hombres y mujeres de generaciones posteriores (uso coloquial),
- (2) designar a una o a varias mujeres adultas (uso dialectal ligeramente despreciativo) y
- (3) esposa (uso dialectal).

En este caso 一个娘儿们 [yī gè niáng r men] puede referirse a una esposa, y también puede que signifique ‘una mujer adulta’, pues *una mujer mata a su marido* tiene aproximadamente el mismo significado que *una esposa mata a su marido*. Ahora bien, como podemos ver, la segunda acepción de 娘儿们[niáng r men] es un uso despreciativo, y esto puede hacer posible que se produzca en los lectores chinos un efecto no deseado por los feministas: si interpretan esta expresión con la segunda acepción, para ellos es netamente una forma despreciativa de referirse a la mujer.

En el texto final, en cambio, se evita la posible humillación y se pone la palabra *esposa*, que significa aquí ‘[p]ersona casada, con relación a su cónyuge’ (RAE¹¹⁸) sin implicar sentido peyorativo alguno.

Puede ser una traducción literal y una sustitución (estrategia mencionada por Wallmach), dado que 娘儿们[niáng r men] en algunas ocasiones es el sinónimo de *esposa*, pero obviamente el texto origen y el texto meta no generan el mismo efecto en sus destinatarios, siendo uno sexista y otro no. Además, la vulgaridad de Shi Qiang tampoco se observa en la versión en castellano.

CASO (38)

Texto original chino: página 108 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 170 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
“在公众眼中，最理想的执剑人是这样的：他们让三体世界害怕，同时却要让人类，也就是现在这些娘儿们和假娘儿们不害怕。这样的人当然不存在，所以他们就倾向于让自己不害怕的。你让他们不害怕，因为你是女人，更因为你是一个在	La gente opina que el portador de la espada ideal debe aterrorizar a los trisolarianos sin asustar a los terrícolas. Como son cosas incompatibles, la gente se decantará por alguien que no les asuste. Tú no les das miedo porque eres una tía, pero sobre todo porque para ellos eres una tía rodeada de un aura maravillosa. Estos <u>maricones</u> son más ingenuos que los niños de nuestra época. Solo son capaces de ver cualidades superficiales... ¡Pero si hasta se piensan que todo va de coña, y

¹¹⁸ Disponible en <https://dle.rae.es/esposo>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

她们眼中形象美好的女人。这些娘娘腔比我们那时的孩子还天真，看事情只会看表面……现在她们都认为事情在朝好的方向发展，宇宙大同就要到来了，所以威慑越来越不重要，执剑的手应该稳当一些。”	que estamos a punto de lograr la paz y el amor universales! La disuasión ya no les parece tan importante, y por eso quieren que porte la espada alguien con una mano más predecible.
娘儿们和假娘儿们: ‘mujeres y falsas mujeres’	/
娘娘腔: ‘hombres que hablan con un tono y una voz afeminados’	maricones

Antes de la elección del/la nuevo/a portador/a de la espada, seis candidatos varones, pensando que Cheng Xin no es ni de lejos suficiente para vigilar el botón, vienen a convencerla de que abandone su idea de hacerse rival de ellos. Las palabras que tenemos citadas precedentemente vienen de la boca de A. J. Hopkins, uno de los candidatos. Es un varón del “pasado”, por expresarlo con nuestras palabras, una persona despierta de la hibernación y poco acostumbrada a los seres humanos masculinos de las últimas generaciones. Por el desdén que siente a los nuevos varones (y a las mujeres), utiliza *娘儿们和假娘儿们* [niáng r men hé jiǎ niáng r men], ‘mujeres y mujeres falsas’, para designar a todos los habitantes humanos en la Tierra, después de emplear la expresión 人类 [rén lèi], ‘seres humanos’, que es más que suficiente para referirse a ellos, y *娘娘腔* [niáng niang qiāng], ‘hombres que hablan con un tono y una voz afeminados’, a los varones.

Empecemos ahora por *娘儿们* [niáng r men]. Recordemos que en el caso (37) hemos enumerado todas las acepciones de esta expresión dadas por la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 954). En esta circunstancia, obviamente, se actualiza su segunda acepción: el tratamiento peyorativo a las mujeres.

Igual de despectivo es el tratamiento a los varones: *假娘儿们* [jiǎ niáng r men] (falsa + *娘儿们* [niáng r men]), ‘falsas mujeres’. Para A. J. Hopkins, los varones de ese mundo moderno, con características tradicionalmente consideradas pertenecientes a las mujeres, no son verdaderamente varones, sino falsas mujeres. Podemos creer que usa *娘儿们* [niáng r men], una expresión despreciativa aplicada a la referencia a las mujeres, para humillar a los seres humanos de ambos sexos: mira con menosprecio tanto a las

mujeres como a los varones con estas características, es decir, las personas parecidas a las mujeres (*vid.* 3.2.4.3.4.).

En cambio, en la traducción española, para hablar de los seres humanos, se utiliza *terricolas*, una voz que, cuando es sustantivo, significa simplemente ‘habitante del planeta Tierra’ (RAE¹¹⁹). Creemos que es la traducción de 人类[rén lèi], ‘seres humanos’, y 娘儿们和假娘儿们[niáng men hé jiǎ niáng men], ‘mujeres y mujeres falsas’, no tiene presencia en el texto final. No llega a ser a nuestro entender necesaria en esta circunstancia la división existente en el texto original del grupo de los seres humanos conforme al sexo, lo que justifica el uso de una expresión que no explicita que los habitantes terrícolas son mujeres y hombres (o falsas mujeres) y la elisión de la información de cara a su sexo. Es, pues, una solución con que se evita designar a los seres humanos o mostrar algún vilipendio a nadie por su sexo biológico, sus propiedades temperamentales o comportamientos. Aun así, se pierde en la traducción el pormenor de que A. J. Hopkins es un varón “antiguo” que no es capaz de aceptar los cambios que tienen lugar en la época nueva y que está sumamente disgustado con la nueva sociedad humana en la que domina la supuesta feminidad.

En este ejemplo, parece que Agustín Alepuz Morales apela a la técnica de elisión y la estrategia de omisión, dado que elimina la expresión china sexista y así mengua e incluso se borra la antipatía del hablante.

En segundo lugar, cuando A. J. Hopkins habla solo de los varones, aquellos que estima raros e indignos, los llama “娘娘腔” [niáng niang qiāng], ‘hombres que hablan con un tono y una voz afeminados’ (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 954). Por lo que se refiere a esta expresión, Jia Yongsheng (2013: 296) declara que 娘娘腔 [niáng niang qiāng], siendo un insulto relacionado con el afeminamiento, literalmente significa ‘acento de mujeres’ y a la vez tiene un significado figurado que es ‘mariquita’. A nuestro parecer, esta expresión evidentemente alberga una mala voluntad hacia la comunidad de los varones homosexuales.

Ahora bien, a que se enfrenta el traductor es una expresión china insultante y sexista, dirigida a los varones y basada en el supuesto afeminamiento. En la traducción de Agustín Alepuz Morales, a su vez, se mantiene este tono agravante mediante la

¹¹⁹ Disponible en <https://dle.rae.es/terr%C3%ADcola?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

palabra *maricón*. La RAE ¹²⁰ nos proporciona una guía de su empleo despectivo y malsonante: es sinónimo de *marica*, que se refiere a un varón...

- (1) ‘afeminado, parecido a las mujeres’,
- (2) ‘apocado, sin coraje, medroso o pusilánime’ y
- (3) ‘homosexual’.

Al igual que *娘娘腔* [niáng niang qiāng], ‘hombres que hablan con un tono y una voz afeminados’, *maricón* también utiliza la femineidad para descalificar a los varones, sobre todo quienes tienen cierta orientación sexual. Ambos textos, pues, son sexistas (*vid.* 3.2.4.3.4.). Es la técnica de traducción de equivalente acuñado la que es usada en esta traducción.

Por lo que hemos enseñado antes, podemos hallar una incoherencia en cuanto a la actitud hacia las expresiones antipáticas que injurian a los hombres con ciertas propiedades, parecidas a las que, según las perspectivas convencionales, suelen tener las mujeres: no traduce *娘儿们和假娘儿们* [niángr men hé jiǎ niángr men], ‘mujeres y mujeres falsas’, pero sí pone *maricones* para verter *娘娘腔* [niáng niang qiāng], ‘hombres que hablan con un tono y una voz afeminados’.

Sobre esto nos comenta Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D) lo siguiente: “[...] aquí me ha parecido más importante destacar la contraposición entre «trisolarianos» y «terricolas»: el término peyorativo ya aparece más adelante, así que también aparece recogido en la traducción”. De sus palabras se puede concluir que en el momento en que aborda estas expresiones chinas no le preocupa su posible sexismo. Aun así, la omisión de *娘儿们和假娘儿们* [niángr men hé jiǎ niángr men], ‘mujeres y mujeres falsas’, surte unos efectos feministas, tal como acabamos de comprobar.

6.4. Sobretraducciones sexistas de expresiones chinas no polémicas

De igual importancia es este fenómeno: los textos de partida no llegan a ser en ningún sentido una expresión insultante o malsonante, pero sus traducciones correspondientes en la lengua hispana transmiten el mensaje con un tono ofensivo. Enseguida pasemos a estudiar los últimos dos casos de este capítulo.

¹²⁰ Disponible en <https://dle.rae.es/maricón?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

CASO (39)

Texto original chino: página 2 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 55 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“这人怎么这样儿。”少校小声对同事说。	—¿Qué coño le pasa a ese? —preguntó el comandante a su compañero.
这人怎么这样儿: ‘por qué esta persona es así’	—¿Qué coño le pasa a ese?

En el primer encuentro entre Wang Miao y Shi Qiang, en el que también están otro policía y dos militares, la falta de respeto y la actitud áspera de Shi Qiang deja al científico incómodo y ofendido. Después de que el comisario se marche por impaciencia, uno de los dos militares, también disgustado por la hiel de Shi Qiang, se queja con su compañero pronunciando las palabras recogidas en la tabla.

Como es fácil de ver, en la versión castellana tenemos la palabra *coño*, ya analizada antes en los casos (18) y (19). No obstante, mención aparte merecerá el presente caso, pues el texto original es algo distinto que los anteriores. En este caso, el texto de partida, “这人怎么这样儿”, ‘¿por qué esta persona es así?’, no engloba ninguna voz o expresión ofensiva. Se trata de una oración interrogativa con la que el hablante implica que los comportamientos de Shi Qiang son incomprensibles, al menos para él.

Lo que tienen en la mano los lectores españoles es “—¿Qué coño le pasa a ese?”. En los casos (18) y (19) hemos presentado que una de las funciones del vocablo *coño* es referirse de una forma sobremanera vulgar a una parte del aparato reproductor femenino, o, cuando se emplea como una interjección, es una expresión que puede encerrar diversas emociones. Además, como hemos mostrado en el capítulo 3, su uso es sexista. Ahora bien, si lo que busca Javier Altayó es hacer una copia lo más respetuosa posible con el texto origen, le basta con efectuar una traducción como “—¿Qué le pasa a ese?”, y así los lectores, tanto chinos como españoles, reciben más o menos el mismo efecto pragmático. En esta circunstancia, la adición de esta palabra insultante española aumenta el grado del mal humor del soldado y hace que su emoción parezca más fuerte.

La técnica de traducción empleada en este ejemplo puede ser la de amplificación. Puede que sea a nuestro entender una sobretraducción (*over-translation*), término de Newmark (*vid.* 3.1.1.) y, desde la óptica de la traducción feminista, una solución inapropiada.

CASO (40)

Texto original chino: página 11 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 66 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
“很好，”大史连连点头，“进去后机灵点儿，有些事顺手就能做，比如瞄一眼他们的电脑，记个邮件地址或网址什么的……”	— <i>Cojonudo</i> —dijo Da Shi—. Manténgase alerta desde el principio y, en cuanto tenga ocasión, aproveche para recabar información. Mire de reojo sus pantallas, trate de memorizar los correos y los...
很好: ‘muy bien’	cojonudo

En el mismo primer encuentro entre Wang Miao y Shi Qiang al científico le llega la invitación a una reunión en la que se habla de los suicidios de los académicos. Lo que le piden los militares es que aproveche su cargo como investigador de Física y se dedique a la recopilación de datos e informaciones acerca del misterioso fenómeno; es decir, que trabaje para la facción del ejército como un agente encubierto para averiguar lo que está sucediendo en el sector científico. Aunque se inclina a rechazar la misión —por el disgusto ocasionado por la brutalidad de Shi Qiang—, al final la acepta —debido mayormente a las provocaciones del mismo comisario—. Por lo tanto, Shi Qiang, contento pero pícaro, celebra la respuesta afirmativa de Wang Miao —“很好 (……)”, ‘muy bien’, dice— y después le asigna tareas.

El traductor español a la hora de enfrentarse al sintagma 很好 [hěn hǎo], ‘muy bien’, elige *cojonudo*¹²¹ para expresar la complacencia de Shi Qiang, cuya estratagema termina surtiendo efecto. Tal adjetivo es malsonante, pero se suele utilizar para marcar un comentario positivo, como “[e]stupendo, magnífico, excelente”, etc. (RAE¹²²). No olvidemos que en el epígrafe 3.2.4.3.4. hemos señalado que su uso como expresión malsonante generalizada es sexista. Es fácil apreciar, pues, la coincidencia de significado de 很好 [hěn hǎo], ‘muy bien’, y *cojonudo*, pero la diferencia entre estas dos expresiones no deja de ser importante: lejos de ser malsonante, la expresión china 很好 [hěn hǎo] no tiene nada que ver con las glándulas sexuales masculinas, ni mucho menos con el sexismo lingüístico.

¹²¹ El adjetivo *cojonudo* viene del sustantivo *cojón*, al que se añade el sufijo *-udo* (RAE, 2009a: 530-531). *Cojón*, por su parte, es un sinónimo malsonante y coloquial de *testículo*, y su forma plural *cojones* puede ser una interjección, también malsonante y coloquial, para expresar varios estados de ánimo, sobre todo enojo o extrañeza (RAE, disponible en <https://dle.rae.es/cojón?m=form>, consultado el 16 de mayo de 2021).

¹²² Disponible en <https://dle.rae.es/cojonudo?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

Por otra parte, aunque la vulgaridad es una característica destacable de la personalidad de Shi Qiang, en este fragmento, en el que muestra su aprecio a la decisión de Wang Miao, su futuro colaborador, según el texto original, sus palabras no son tan bruscas. La traducción española, por el contrario, pone de relieve en este caso una vulgaridad inesperada por medio del empleo de la expresión malsonante que hace referencia a los órganos sexuales masculinos. Podría considerarse, pues, una sobretraducción (*over-translation*).

Por lo que hemos visto anteriormente, podemos concluir que se trata de nuevo de una práctica de la técnica de equivalente acuñado, pero no debe ser considerada una solución feminista.

6.5. Conclusiones parciales

Como hemos puesto en el inicio del presente capítulo, las expresiones soeces referentes al sexo femenino están estrechamente relacionadas con la ideología patriarcal. Pese a la generalización de su uso, no podemos dejar de lado que tienen, en el fondo, una naturaleza sexista. Por lo tanto, nos hemos concentrado en estudiar, desde la perspectiva de la traducción feminista, en qué consiste el sexismo de cada caso que exige la intervención por parte de los traductores y cómo son las soluciones que nos ofrecen Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales.

A continuación, vamos a recapitular las posibles traducciones españolas de estas expresiones chinas y resumir sus pros y contras. Tampoco debemos olvidar que hemos tenido dos casos de sobretraducciones soeces, que mencionaremos en el final de esta sección.

En la lengua hispana difícilmente puede encontrarse un equivalente idéntico de 他妈的 [tā mā de]. Para verter esta expresión china y sus variantes, a las que recurre uno al tiempo que quiere insultar a alguien —por medio de una injuria dirigida a su madre—, los traductores utilizan diversos recursos lingüísticos disponibles en español.

Texto original	Significado
他妈的 [tā mā de] y sus variantes	un insulto sobre la madre
Texto terminal	Observaciones
puñetera	expresión malsonante sexista pertinente a la conducta sexual

jodidamente	(equivalente acuñado)
al carajo	expresión malsonante sexista pertinente a los órganos sexuales (equivalente acuñado)
coño	
que le den	expresión malsonante sexista pertinente al desprecio a la homosexualidad masculina (equivalente acuñado)

Las expresiones malsonantes sexistas relacionadas con la conducta sexual, los órganos sexuales y el desprecio a la homosexualidad masculina pueden ocasionar en los lectores hispanos unos efectos pragmáticos semejantes a los surtidos por 他妈的 [tā mā de] o sus variantes en los textos de la lengua de salida, pero no son compatibles con la ideología feminista.

Texto original	Significado
他妈的 [tā mā de] y sus variantes	un insulto sobre la madre
Texto terminal	Observaciones
/	expresión no malsonante ni sexista (elisión, creación discursiva; omisión, sustitución)
implorar a la madre	

En estas traducciones no se encuentra equivalente alguno de 他妈的 [tā mā de] o de sus variantes. Por consiguiente, no implican injuria alguna, ni son sexistas. Sin embargo, varios pormenores relevantes de los textos origen se pierden tras el proceso de traducción.

Texto original	Significado
他妈的 [tā mā de] y sus variantes	un insulto sobre la madre
Texto terminal	Observaciones
a la mierda	expresión malsonante no sexista (equivalente acuñado, compensación; sustitución, compensación)
mierda	
maldición	
maldita sea	
maldita	

Las expresiones, malsonantes pero no pertinentes al sexismo, parecen las mejores soluciones entre todas las estudiadas. Esto se debe a que pueden transmitir los detalles pragmáticos fundamentales existentes en el texto de partida y, al mismo tiempo, no redundan en incomodidad alguna a las personas que son sensibles a los asuntos sexistas.

La segunda expresión sexista china que hemos estudiado en este capítulo es 杂种 [zá zhǒng], traducible por *bastardo* o *hijo de puta/perra*. Como hemos visto, hay dos maneras de abordarla en la traducción sino-española.

Texto original	Significado
杂种 [zá zhǒng]	bastardo o hijo de puta/perra
Texto terminal	Observaciones
zorra	expresión malsonante sexista pertinente al desprecio a las mujeres activas en el sexo (equivalente acuñado)
cabrón	
maldito(s) cabrón(es)	
imbécil	expresión malsonante no sexista (equivalente acuñado; sustitución)

Las expresiones malsonantes tocantes al desprecio a las mujeres activas en el sexo parecen útiles para verter 杂种 [zá zhǒng], pero los traductores feministas no van a estar satisfechos de ninguna forma con estas soluciones, tan sexistas como la expresión original china. En cambio, las expresiones malsonantes exentas del sexismo pueden ser las soluciones que buscan ellos.

Texto original	Significado
丫的 [yā de]	insulto sobre la madre
Texto terminal	Observaciones
le	expresión no malsonante ni sexista (elisión; omisión)

Texto original	Significado
狗娘养的 [gǒu niáng yǎng de]	hijo de perra
Texto terminal	Observaciones
/	expresión no malsonante ni sexista (elisión; omisión)

Para traducir 丫的 [yā de] y 狗娘养的 [gǒu niáng yǎng de], dos expresiones sexistas similares a 杂种 [zá zhǒng], los traductores en la traducción española ponen las expresiones no malsonantes, que, aunque cierto es que logran omitir los elementos sexistas de los textos originales, fracasan en la transmisión de unos detalles pragmáticos importantes que reciben quienes leen la obra en el idioma chino.

Texto original	Significado
娘们儿 [niáng men er]	mujer
Texto terminal	Observaciones
esposa	expresión no malsonante ni sexista (traducción literal; sustitución)

Texto original	Significado
娘儿们和假娘儿们 [niáng men hé jiǎ niáng men]	mujeres y falsas mujeres
Texto terminal	Observaciones
/	expresión no malsonante ni sexista (elisión; omisión)

Texto original	Significado
娘娘腔 [niáng niang qiāng]	hombres que hablan con un tono y una voz afeminados
Texto terminal	Observaciones
maricones	expresión malsonante sexista pertinente a la feminidad (equivalente acuñado)

También hemos llevado a cabo una disección del uso de otras expresiones soeces sexistas chinas, caracterizadas por el desprecio a las mujeres o el utilizar la feminidad para descalificar a los hombres. Las soluciones proporcionadas por los traductores, como hemos visto, no son satisfactorias: o son tanto malsonantes como sexistas a la vez, o no pueden conservar unos detalles fundamentales transmitidos por los textos de la lengua de salida.

En suma, las expresiones soeces chinas que hemos recopilado hasta ahora tienen dos propiedades elementales: la malsonancia y el sexismo. Las soluciones más recomendables, como podemos ver, son las que conservan la primera, altamente relacionada tanto con los efectos pragmáticos cuanto con la personalidad de unos personajes, y que no tienen nada que ver con la segunda.

Texto original	Significado
这人怎么这样儿	por qué esta persona es así
Texto terminal	Observaciones
¿Qué coño le pasa a ese?	sobretraducción (amplificación)

Texto original	Significado
很好	muy bien

Texto terminal	Observaciones
cojonudo	sobretraducción (equivalente acuñado)

Por último, hay que tener mucho cuidado con el recurso excesivo a las expresiones malsonantes sexistas de la lengua de destino por parte de los traductores ante unos textos origen que no lo son. Estas soluciones, a nuestro parecer, apenas son aconsejables, porque, en primer lugar, tratan de sobretraducciones y, en segundo lugar, convierten a unos textos originales neutros en unos sexistas.

7. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE LA *TRILOGÍA DE LOS TRES CUERPOS* DE LIU CIXIN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA TRADUCCIÓN FEMINISTA: LA DIFERENCIA EN TORNO A LA IMAGEN DE ALGUNOS PERSONAJES FEMENINOS

En este capítulo tenemos más de la mitad de los casos recopilados: cuarenta y dos entre todos los ochenta y dos. En su mayoría son sexistas, lo cual permite la intervención feminista por parte de quienes se encargan de su traducción.

Como hemos enseñado en el tercer capítulo, los traductores feministas no solo traducen las obras feministas, sino que también trabajan con los textos sexistas o no feministas. Cuando abordan los textos originales que encierran contenidos sexistas, la fidelidad no es lo más importante para los traductores, quienes se ocupan en esta circunstancia en realizar una creación literaria y, utilizando la estrategia de secuestro, reflejar sus intenciones políticas e ideológicas en los textos que redactan ellos. Dicho de otro modo, tras la intervención de los traductores, los textos finales deben ser no sexistas (o más feministas). Se trata de lo que denomina Von Flotow (1997: 24-30, *vid.* 3.2.5.3.) traducción feminista intervencionista.

En el principio del capítulo 5 hemos aclarado que los traductores, *de facto*, no —o no siempre— se preocupan por el sexismo que puede suponer la novela china. Aunque Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales no tengan como propósito principal hacer entrever en los textos terminales las intenciones políticas feministas, no podemos negar que algunos de estos textos en castellano, como vamos comprobando, son menos sexistas que los originales correspondientes. De modo que, a nuestro parecer, no carece de sentido estudiar, independientemente de las opiniones de los traductores, el texto de partida y la traducción desde la perspectiva de la traducción feminista.

Con el objetivo de analizar los casos recopilados en este capítulo, por todo ello, necesitamos, en primer lugar, señalar el sexismo que implica el texto original chino y, en segundo lugar, estudiar el texto escrito en la lengua de llegada preguntándonos si tal sexismo se conserva o se minora. Cuando se elimina, consideramos que es una solución feminista y la traducción surte efectos feministas, aunque no sea la intención de los traductores. Cabe reiterar también que no queremos acusar a Liu Cixin de sexismo, sino

que nos ceñimos a analizar el sexismo de los personajes de su obra, hombres y mujeres, y el que suponen los textos escritos en chino y español, relacionados con la construcción de la imagen de algunos personajes femeninos.

Los cuarenta y dos casos están agrupados en cinco categorías según el problema que supone cada uno. En los casos pertenecientes a los primeros cuatro grupos, se destaca el sexismo por medio de, respectivamente, el énfasis innecesario e inadecuado en el sexo femenino, las descripciones innecesarias y polémicas acerca de los aspectos físicos de los personajes femeninos y en torno a su temperamento y la mirada masculina. En el último grupo hay un caso cuyo texto de partida no se considera sexista, pero es patente que su traducción castellana es mejor desde la perspectiva feminista.

La agrupación no debe percibirse rígidamente. Aunque un caso aparezca en un solo grupo, es posible que contenga también otras muestras de sexismo. En estas circunstancias, estudiaremos todos sus problemas de una vez.

Es menester tener en cuenta que los ejemplos que recogemos a continuación pertenecen a la categoría del sexismo al nivel discursivo y/o la del sexismo sintáctico (*vid.* 3.2.4.1.).

7.1. Tratamiento de los énfasis innecesarios e inadecuados en el sexo femenino existentes en el texto original

En el texto original chino podemos hallar bastante a menudo el énfasis en el sexo femenino. Por un lado, lo consideramos innecesario, porque no trata de una información clave para el desarrollo del argumento y, pese a la omisión del énfasis, el texto terminal puede transmitir el mensaje principal del original. Por el otro, nos parece inadecuado en la medida en que, como se verá, se vincula muchas veces con la debilidad o incapacidad de las mujeres.

Cuando hablábamos sobre las imágenes típicas de las mujeres en las obras de ciencia ficción, aludíamos a las mujeres endebles y marginadas: aunque estén formadas, no llegan a ser tan brillantes como los varones ni ocupan el centro del escenario (*vid.* 2.2.7.). Esta vertiente de la imagen estereotipada y sexista de los personajes femeninos es visible en los casos que analizaremos a continuación.

7.1.1. Tratamiento de los énfasis innecesarios e inadecuados en el sexo femenino: todas las mujeres son incompetentes

CASO (41)

Texto original chino: página 52 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 119 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
她父亲留下了一堆唱片，她听来听去，最后选择了一张巴赫的反复听，那是最不可能令孩子，特别是女孩子入迷的音乐了。	»Su padre dejó algunos discos, y ella los escuchó todos, de principio a fin, convirtiendo una pieza de Bach en su favorita. La ponía una y otra vez, <u>y eso que no era la clase de música que suele cautivar a una niña...</u>
那是最不可能令孩子，特别是女孩子入迷的音乐了: ‘es la música que menos gusta a la gente con poca edad, sobre todo a las niñas’	y eso que no era la clase de música que suele cautivar a una niña

Para empezar, echemos un breve vistazo al argumento de la obra. Como corresponde a su trabajo de topo, y dado que quiere saber más sobre Yang Dong, la prestigiosa física que se ha suicidado, Wang Miao hace una visita a su madre Ye Wenjie. Esta le habla de su hija aludiendo, en especial, a una de sus peculiaridades.

Ye Wenjie cuenta que, cuando Yang Dong era niña, le gustaba escuchar a Bach, que, desde el punto de vista de esta científica, “[...] es la música que menos gusta a la gente con poca edad, sobre todo a las niñas”. Se trata de una traducción que hacemos nosotros con más respeto al contenido del texto origen.

Evidentemente, aquí Ye Wenjie hace una comparación entre niños y niñas, y pone el acento en la diferencia diciendo que a las niñas les gusta menos Bach que a los niños. Por medio del énfasis en las niñas —“[...] sobre todo a las niñas”—, se establece, o al menos se insinúa, que el sexo es decisivo: en comparación con los niños, las niñas están condenadas a la inferioridad por su incapacidad de paladear la música clásica. Se trata, entonces, de un texto que transmite un mensaje sexista en cuanto a la capacidad de las mujeres (*vid.* 2.2.7.). Por ende, se necesita, según la traducción feminista, la intervención por parte de los traductores.

Leamos lo que traduce Javier Altayó: “[...] y eso que no era la clase de música que suele cautivar a una niña...”. No es una traducción literal y es fácil ver la diferencia entre el texto de partida y el texto de destino. Como el artículo indeterminado *una* puede indicar que lo que denota el sustantivo *niña* designa, en lugar de un individuo, un tipo

(RAE¹²³), y puesto que, obviamente, el sustantivo femenino *niña* excluye a los infantes de sexo masculino (*vid.* 3.2.4.3.1.), el segundo se limita a describir una situación general de las niñas, sin llevar a cabo una comparación entre los dos sexos.

Según parecer, el sexismo que implica el texto en español, por la elisión de la comparación entre las niñas y los niños, no es tan palpable como el del texto origen. Sin embargo, hemos de ser conscientes de que tratar a las niñas como un conjunto de personas dotadas de una menor capacidad también puede equivaler a una consideración discriminatoria basada en el sexo de que todas las mujeres son débiles. Esto encaja con la imagen típica de “mujer endeble” que hemos mencionado en el final del capítulo 2, aunque en este caso se habla de su debilidad en términos de incapacidad de entender la clase de música que representa Bach.

Por ello, el texto final puede significar un juicio injusto para las personas que comparten el sexo femenino y transmitir, al igual que el original, un mensaje sexista, sin que haga falta una comparación manifiesta. Con respecto de esta interpretación, comenta Javier Altayó (comunicación personal, 10 diciembre 2021, *vid.* Apéndice C): “No considero que mi traducción «borre» la comparación entre niños y niñas del texto original, el hecho de mencionar una «niña» (y no «niños») ya la lleva explícita”.

Por lo que hemos expuesto hasta aquí, sabemos que la traducción de Javier Altayó es capaz de transmitir casi lo mismo que el original, incluso la implicación sexista, a pesar de la elisión de ciertas informaciones existentes en el segundo. En consecuencia, no debe considerarse una solución feminista la que ofrece este traductor ante un texto fuente que cuestiona las capacidades de las mujeres.

Visto que los textos que hemos estudiado son palabras de Ye Wenjie, podemos suponer que este personaje se caracteriza por sus ideas sexistas. No es la única solución no feminista que hace el traductor cuando aborda sus pensamientos sexistas. La conversación entre Ye Wenjie y Wang Miao comienza por la reflexión que hace ella sobre la diferencia entre los varones y mujeres en el sector de la física teórica: las mujeres no nacen para estudiar la teoría abstracta. En virtud de las palabras de Ye Wenjie, ni Madame Curie ha tenido éxitos verdaderos en este ámbito, porque lo que hizo es nada más que insistir y esforzarse, lo cual significa que ella no es, en absoluto, imprescindible para la investigación, y que otra persona, si hace lo mismo, puede llevar a cabo el mismo trabajo

¹²³ Disponible en <https://dle.rae.es/uno>. Consultado el 8 de mayo de 2021.

sin ella; por otra parte, a pesar de que Wu Chien-Shiung tuvo más logros, esto no quiere decir que sea un mundo donde haya cabida para las mujeres.

Como podemos ver, estas palabras niegan directamente la capacidad de las mujeres de trabajar en las investigaciones académicas de ciencias naturales e incluso no reconocen que haya o haya habido brillantes investigadoras en el terreno científico.

De ser así, y desde el punto de vista de la traducción feminista, este texto de partida sexista exigiría ciertas modificaciones, pero el traductor, cuando lo trata, apenas interviene y, así, conserva en la traducción casi todas las consideraciones cuestionables de Ye Wenjie acerca de la incapacidad y la debilidad de todas las mujeres (*vid.* 2.2.7.). No obstante, estas opiniones, junto con la del gusto musical, dan pie a construir una figura caracterizada por sus ideologías atrasadas y tradicionales y pueden al mismo tiempo provocar reflexiones entre los lectores. Hablaremos de este aspecto también en el caso (46).

CASO (42)

Texto original chino: página 63 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 91-92 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
在白蓉的要求下，罗辑看了她的所有作品，虽谈不上是一种享受，但也不像他瞄过几眼的其他此类小说那么折磨人。白蓉的文笔很好，清丽之中还有一种她这样的女作者所没有的简洁和成熟。	Por expreso deseo de ella, Luo Ji leyó su obra completa. Aunque no podía decirse que sus novelas le entusiasmaran, tampoco le parecían tan tediosas como otras del mismo género que había hojeado: no solo tenía un estilo elegante, sino que exhibía una lúcida madurez de la que <u>otros autores de su generación</u> carecían.
她这样的女作者: ‘las autoras como ella’	otros autores de su generación

El pronombre *ella* de la traducción en castellano se refiere a Bai Rong, la novia que tenía Luo Ji antes de ser Vallado. Su ocupación es la creación literaria, especialmente la creación de novelas juveniles.

Lo que tenemos en la tabla es un comentario proporcionado por el narrador. Enfoquemos la última frase: “白蓉的文笔很好，清丽之中还有一种她这样的女作者所没有的简洁和成熟”. Basándonos en la traducción castellana que hemos citado en la tabla, hacemos una nuestra: “Bai Rong no solo tenía un estilo elegante, sino que exhibía una lúcida madurez de la que las autoras como ella carecían’.

La diferencia entre nuestra versión y la de los traductores es bastante patente: en la primera, la que aspira a ser aproximadamente igual que el texto fuente, en la parte de la comparación entre Bai Rong y los demás, estos, “los demás”, son en realidad “las autoras como ella”, que es lo que significa 她这样的女作者 [tā zhè yàng de nǚ zuò zhě] (ella + así + partícula 的 [de] + mujer + autor/a); en la versión de los traductores, por el contrario, la comparación se extiende a “otros autores de su generación”.

Ahora bien, ambos textos indican que merece la pena leer los libros de Bai Rong, pero cada uno hace este consejo a su manera y desde su perspectiva. El original implica que por regla general las mujeres que escriben no disponen de la lúcida madurez necesaria, pero Bai Rong, afortunadamente y como excepción, la tiene.

Como es fácil de notar, según el texto de partida las autoras excelentes suponen una paradoja y una doble aberración: como mujeres, no pueden ser escritoras realmente brillantes, y como escritoras brillantes no pueden ser mujeres verdaderas. Se trata de una observación similar a la de Miller y Swift (2000: 70), quienes también concluyen, de manera análoga, que, según las consideraciones sexistas, las mujeres no pueden ser a la vez atractivas y competitivas (Miller y Swift, 2000: 104-105, *vid.* 3.2.4.3.5.).

Además, el texto fuente nos parece discriminatorio por razón de sexo también por negar la posibilidad de mejora o progreso de las autoras. Como es harto sabido, la barrera de sexo biológico no es fácil de subsanar. Por ende, si una escritora muy probablemente no va a poder dejar de ser una mujer, según el texto original, tampoco va a poder poseer jamás un estilo de escritura maduro. En nuestra opinión, se trata de un texto fatalista en términos de género que transmite un mensaje sexista de que todas las mujeres son incapaces y endebles, una imagen estereotipada de los personajes femeninos en las obras de ciencia ficción (*vid.* 2.2.7.). De acuerdo con la traducción feminista, hace falta, entonces, una intervención de los traductores para que el texto terminal no implique ningún sexismo.

El texto redactado por Javier Altayó y Jianguo Feng, en contraste, declara que es una autora excelente en la medida en que supera a los otros escritores de su edad, sean indistintamente mujeres o varones, caracterizados todos por su falta de madurez. Si se trata de un problema de edad, los jóvenes, escritores novatos, imperfectos por la falta de práctica y experiencia, pueden avanzar aprendiendo y terminarán dejando de ser jóvenes inmaduros y siendo autores más calificados en el futuro. Todo esto ocurre con indiferencia del sexo de cada individuo. Por lo tanto, el texto meta no parece sexista; pero,

además, cumple con la misma función que el texto chino —manifestar que Bai Rong es una buena escritora—, lo cual significa que la mención del sexo femenino de las otras autoras no es imprescindible en este caso.

En resumen, lo que diferencia el texto meta del original es el criterio, por el que juzgamos si uno sabe escribir o no. En el texto de partida se presenta y se consolida la idea estereotípica de que las mujeres, aunque sean profesionales, no escriben bien y sus pensamientos son poco valiosos; según esta, se trata de una debilidad o incapacidad connatural al sexo femenino. La solución de los traductores no transmite exactamente el mismo mensaje, pero ya sabemos que la fidelidad no debe importar tanto si se detecta el sexismo en el texto original, de acuerdo con la traducción feminista (*vid.* 3.2.5.3.).

Puede ser, por tanto, una solución feminista. Lo que hacen los traductores a la hora de efectuar esta traducción está relacionado con la técnica de adaptación, que estriba aquí en un reemplazo de los miembros integrantes de un grupo de gente que, en rasgos generales, sufren la imperfección en la escritura de obras literarias. Por este cambio y la falta de fidelidad, también parece una práctica de la estrategia de sustitución y de la de secuestro.

CASO (43)

Texto original chino: página 55 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 92-93 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
<p>“他不是开玩笑，这个机构的人事操作不需遵循常规。而你，沉稳、扎实、勤奋，又不乏创造力，特别是你的责任心，超出工作层面之上的责任心，我很少在<u>其他姑娘</u>身上看到。程，真的，我很高兴你能代替我，但你还代替不了我。”他抬头望着周围的混乱，“因为你不会把你妈卖给妓院，在这方面你还是个孩子，我希望你永远。”</p>	<p>—Tiene razón. La Agencia no está obligada a seguir los procedimientos de selección y promoción de personal convencionales. Tú eres una persona tranquila, concienzuda, muy trabajadora y también creativa; demuestras siempre un sentido de la responsabilidad mucho mayor del que exige tu cargo... Es muy poco habitual encontrar todas estas cualidades reunidas en <u>una sola persona</u>, máxime en <u>una tan joven</u>. Te lo digo en serio, Xin: me alegra muchísimo verte tan cualificada para reemplazarme... Pero eso sí, hay una cosa que todavía no eres capaz de hacer. —Vadimov hizo una pausa para barrer con la mirada el caos que les rodeaba—: tú no venderías a tu madre a un burdel. Todavía eres muy joven como para cumplir ese requisito concreto de la profesión. Y si te digo la verdad, deseo con todas mis fuerzas que nunca seas capaz de hacerlo.</p>
<p>其他姑娘: ‘otras muchachas’</p>	<p>una sola persona, una tan joven</p>

Son palabras de Mijaíl Vadímov, director del Centro de Planificación Tecnológica de la Agencia de Inteligencia Estratégica del Consejo de Defensa Planetaria y jefe de Cheng Xin. Hablando de la posible sustitución entre ellos, este ruso admira la cualificación de su colega china y reconoce que ella dispone de una capacidad sin parangón.

Esta unicidad en el texto original chino se encarna por medio de esta oración: “ (……) 我很少在其他姑娘身上看到”, que significa en la lengua hispana ‘yo rara vez veo (estas cualidades reunidas) en otras muchachas’. Aquí lo que nos interesa es la expresión 其他姑娘 [qí tā gū niang]. Aunque, de conformidad con la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 464), 姑娘 [gū niang] designa a las mujeres solteras, aquí adoptamos la traducción de Sun Yizhen (1999/2000: 299): “muchacha, mujer joven”. De tal forma que consideramos que 其他姑娘 [qí tā gū niang] en este caso significa ‘otras muchachas, otras mujeres jóvenes’.

Si meditamos detenidamente las palabras del texto chino, no es costoso captar el significado implícito: Mijaíl Vadímov cree que en general las “otras muchachas”, o, mejor, las mujeres jóvenes, no tienen la suerte de contar con las virtudes que Cheng Xin posee: tranquilidad, atención y detenimiento, afán, creación y sentido de la responsabilidad. Dicho de otra manera, para Mijaíl Vadímov, las mujeres no gozan de la capacidad de sustituir a los hombres, lo cual nos recuerda la frecuente imagen de las mujeres en la ciencia ficción: no valen tanto como los varones (*vid.* 2.2.7.). En esto consiste el sexismo que implica el texto original.

De ser así, se trata, de nuevo, de un encomio hacia una determinada mujer joven que, *de facto*, degrada al resto de las mujeres, especialmente las de su edad, acusándolas de incapacidad e incluso inutilidad, igual que el caso (42), así como el siguiente.

Si lo que quiere Mijaíl Vadímov con estas palabras chinas es destacar la excelencia de Cheng Xin, la traducción española lo consigue sin necesitar acudir al énfasis sexista en el sexo femenino de los demás. En vez de redactar un texto que transmite exactamente lo que significa el original, el traductor escoge exponer la brillantez de Cheng Xin a través de la siguiente sentencia: “Es muy poco habitual encontrar todas estas cualidades reunidas en una sola persona, máxime en una tan joven”.

Fácil es ver que esta frase dice que es inapreciable su capacidad no porque sea raro para una mujer tenerla, sino porque es difícil para cualquier persona, sea mujer o

varón, sobre todo si es joven. En contraposición al texto de partida, que tiene en cuenta dos elementos determinantes —el sexo y la edad—, la traducción de Agustín Alepuz Morales ignora completamente el primero y hace hincapié solo en el segundo, lo cual suprime el sexismo del original.

Por la diferencia entre los dos textos y los distintos efectos que surten en sus lectores, sabemos que son la técnica de adaptación y la estrategia de secuestro y la de sustitución las empleadas para realizar esta traducción.

En torno a la falta de fidelidad, Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D) cuenta que elige una traducción así, menos literal, simplemente porque suena más natural a los lectores españoles, pero el texto chino no le parece polémico.

No podemos saber con precisión por qué una traducción literal, como “Yo rara vez veo (estas cualidades reunidas) en otras muchachas” o “Yo rara vez veo (estas cualidades reunidas) en otras mujeres jóvenes”, le parece poco natural en el contexto español, o, mejor dicho, por qué “Es muy poco habitual encontrar todas estas cualidades reunidas en una sola persona, máxime en una tan joven” le suena mejor. Pero parece que, al menos, según el mismo traductor, no es adecuado poner una frase en la que se destaca la incapacidad de las mujeres en la versión castellana de esta obra literaria.

A nuestro entender, es posible que Agustín Alepuz Morales sienta alguna incomodidad al abordar el texto original, aunque en ningún caso la interpreta desde la perspectiva feminista. En consecuencia, él evita inconscientemente el sexismo que transmite el texto de partida, y esto es justamente lo que demanda la traducción feminista a los traductores que trabajan con textos no feministas. El caso siguiente y los casos (62) y (68) son parecidos al presente en este sentido.

CASO (44)

Texto original chino: página 229 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 346 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
<p>人们挖出了一篇古老的散文——屠格涅夫的《门槛》来形容她，她勇敢地跨过了那道没有女人敢于接近的门槛，然后，承受着常人难以想象的巨大压力，也面对着日后将遭</p>	<p>La población recuperó el antiguo relato <i>Umbral</i> de Iván Turguénev, y lo utilizó para referirse a ella. Como la joven rusa de la historia, Cheng Xin había traspuesto un umbral que <u>nadie más</u> había osado atravesar, y entonces, en un momento crucial, al rechazar enviar el mensaje de muerte al cosmos había asumido una carga inimaginable y aceptado la eterna humillación que la acompañaría el resto de sus días.</p>

受的无尽的屈辱，在最后关头没有 向宇宙发出毁灭的信号。	
没有女人: 'ninguna mujer'	nadie más

Para estudiar estos textos, hemos de conocer primero que en la obra *El umbral*¹²⁴ el escritor Iván Turguénev alaba el coraje y la dedicación de una joven rusa, que quiere traspasar el umbral y está dispuesta a enfrentarse a las calamidades que la esperarán en el tiempo venidero.

Se compara a Cheng Xin con esta intrépida joven rusa en el sentido de que ambas toman por su propia voluntad la decisión “correcta”, que luego cambia completamente la vida de cada una. La diferencia entre estos dos personajes consiste en que no se sabe nada de la vida difícil de la mujer rusa después de que se caiga el telón, pero los lectores sí conocen el precio que paga Cheng Xin al no cumplir con el deber satánico de portadora de la espada.

¹²⁴ La traducción en castellano del poema en prosa turgueneviano por parte de María Sánchez Puig es lo siguiente:

Veo un enorme edificio.
En la fachada una estrecha puerta abierta de par en par y, tras la puerta, la lobreguez de las tinieblas. Ante el elevado umbral veo a una joven... Una joven rusa.
Las impenetrables tinieblas exhalan un aterido aliento; sus oleadas gélidas arrojan desde las profundidades del edificio una voz cansina y apagada.
—Oh tú, la que desea traspasar ese umbral, ¿sabes lo que te espera?
—Lo sé, —responde la joven.
—El frío, el hambre, el odio, la burla, el desdén, el oprobio, la cárcel, la enfermedad y la mismísima muerte...
—Lo sé.
—El desamparo y la soledad total...
—Lo sé, y estoy dispuesta. Soportaré todos los sufrimientos, todos los golpes.
—Y no sólo los enemigos, sino también de los familiares y amigos...
—Sí, también de ellos...
—Bien. ¿Estás dispuesta para el sacrificio?
—Lo estoy.
—Un sacrificio anónimo... Perecerás y nadie sabrá de ti, nadie honrará tu memoria.
—No quiero gratitud, ni compasión. No necesito nombre.
—¿Estás dispuesta a cometer un crimen?
La joven se queda cabizbaja...
—También lo estoy.
Calla unos instantes la voz, antes de proseguir con más preguntas.
—¿Sabes que puedes perder la fe que ahora tienes, —persiste la voz—, y comprender que has errado el camino y has desperdiciado tu joven vida?
—También lo sé. Y, a pesar de todo, quiero entrar.
—¡Entra, pues!
La joven traspasa el umbral y un pesado telón cae inmediatamente tras ella.
—¡Necia! —se oye a sus espaldas una voz chirriante.
—¡Santa! —le replica otra voz, ilocalizable.

Bajo la pluma del autor chino, la gente, que pone la última esperanza de salvación en la transmisión de las tecnologías, referentes al aviso de seguridad (*vid.* 4.2.3.3.), por parte de Trisolaris, utiliza el poema en prosa turgueneviano para demostrar el respeto y admiración a Cheng Xin. La consideran una gran mujer cuyo amor evita la aniquilación de los dos mundos, porque, si ella hubiese apretado el botón de la disuasión, los trisolarianos se encontrarían en peligro y, así, los terrícolas perderían la ocasión de aprender de ellos cómo llevar a cabo el supremo aviso de seguridad para evitar los posibles ataques de otras entidades alienígenas desconocidas.

Ahora bien, para describir cómo la gente elogia sus méritos y hazañas sin precedentes, Liu Cixin escribe lo siguiente: “人们挖出了一篇古老的散文——屠格涅夫的《门槛》来形容她，她勇敢地跨过了那道没有女人敢于接近的门槛（……）” significa ‘la gente recuperó una prosa antigua —*El umbral* de Turguénev— para referirse a ella; ella, llena de valor, había traspuesto aquel umbral a que ninguna mujer se había osado acercar [...]’. Es curiosa la manera de hacer constar la dificultad de atravesar el umbral y el coraje de Cheng Xin: ninguna mujer lo ha podido lograr. Percibidas desde otro ángulo, puede que estas palabras impliquen que las mujeres son temerosas y endebles ante esta situación, pero para los varones, más capaces, no supondrá necesariamente un desafío, lo cual encaja, en cierta medida, con la estereotipada imagen de las mujeres débiles en la ciencia ficción (*vid.* 2.2.7.). Además, según la versión china, Cheng Xin es valiente solo cuando la comparan con otras mujeres.

Si pensamos que Liu Cixin lo escribe porque la protagonista del poema es una mujer, esto tampoco justifica el uso de 没有女人敢于接近的门槛 [méi yǒu nǚ rén gǎn yú jiē jìn de mén kǎn], ‘aquel umbral al que ninguna mujer se había osado acercar’, pues el hecho de que en esta obra el propio escritor ruso hable de una mujer no supone necesariamente que excluya a los varones. Por consiguiente, si Liu Cixin, para hacer notar la dificultad que supone la decisión tomada por la portadora de la espada y loar su valentía, pone 没有女人敢于接近的门槛 [méi yǒu nǚ rén gǎn yú jiē jìn de mén kǎn], ‘aquel umbral al que ninguna mujer se había osado acercar’, no debe de ser porque en el poema *El umbral* se presente algo parecido; más bien, a nuestro entender, sería porque Cheng Xin es una mujer y el autor chino, por uno u otro motivo, quiere acentuar el sexo femenino en esta circunstancia. Como los casos (42) y (43), el texto fuente de este caso, al ser una alabanza sobre una base sexista, implica que Cheng Xin es una persona especial porque,

cuando todas las mujeres deben ser débiles e incapaces, ella no lo es. Esto es esencialmente semejante al sexismo que nos explica Russ (1972/1973: 82-83) (*vid.* 2.2.7.).

Como hemos podido ver, Agustín Alepuz Morales pone “La población recuperó el antiguo relato *Umbral* de Iván Turguénev, y lo utilizó para referirse a ella. Como la joven rusa de la historia, Cheng Xin había traspuesto un umbral que nadie más había osado atravesar [...]”. Es una frase distinta de la original en chino en la medida en que en aquella se aclara que es un umbral que, en general, nadie —da igual su sexo— osa traspasar.

La expresión española nos parece mejor por las siguientes razones: primero, aumenta el nivel de dificultad de cruzar el umbral —es complicado indistintamente para todo el mundo, mujeres o varones—; segundo, elide el superfluo énfasis sexista en el sexo femenino en este caso que se basa en la supuesta incapacidad y debilidad de las mujeres; por último, destaca el carácter heroico de lo que hace Cheng Xin diciendo que es sobresaliente entre todos los habitantes terrícolas, sean hombres o mujeres.

Esta traducción parece una *praxis* bajo la guía de la técnica de adaptación. Dados la falta de fidelidad y el pequeño cambio de contenido, que, como hemos podido ver, no dificulta de ninguna manera la comprensión de la trama, también se observa el uso de la estrategia de secuestro de Von Flotow y de la de sustitución de Wallmach.

Para Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D), este texto original, al igual que el del caso anterior, no es problemático, pero ha preferido hacer una traducción menos literal que suena más natural en la lengua de llegada. Como hemos comentado antes, inferimos que es una intervención feminista, porque seguramente el traductor, inconscientemente, procura eliminar el sexismo del texto escrito en el idioma de partida por el que le suena poco natural. Más adelante, en los casos (62) y (68), volveremos a tratar este tema.

CASO (45)

Texto original chino: página 14 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 29 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
其实不想这些就是了，没有物理学她是能活下去的，她可以选择一个与理论物理无关的行业，结婚生子，像 <u>每个女人</u> 那样平静地过完一生。	Sería mejor que dejara de pensar en ello. Podía dedicarse a una nueva profesión que no tuviera nada que ver con la física, casarse, tener hijos, vivir una vida tranquila y feliz como la de <u>tantos otros</u> .
每个女人: ‘toda mujer’	tantos otros

En el tercer volumen de la trilogía Liu Cixin habla otra vez de Yang Dong. Los desórdenes y la inestabilidad de los experimentos de Física la dejan a la científica destruida. Antes de decidir poner fin a su vida, vacila: pese a la pérdida de la fe en la ciencia, puede seguir viviendo sin pensar mucho en la inexistente Física.

Según el texto original, la vida sin Física que ella puede intentar llevar estriba en dedicarse a otra profesión, casarse y tener hijos; se trata de una vida tranquila, como la que tiene “每个女人” [měi gè nǚ rén], ‘toda mujer’. Sin embargo, de acuerdo con la traducción española, y teniendo presente el uso genérico del masculino de esta lengua, entendemos que esta vida tranquila, integrada por el oficio, el casamiento y la crianza de los descendientes, es normal para “tantos otros”, a saber, indistintamente para las mujeres y los hombres.

Aquí surge un problema. El texto origen consolida la conexión, aceptada por cierta gente con carácter inmutable, entre todas las mujeres y un cierto modelo de vida: deben casarse y dedicarse a cuidar a los niños, y su vida es pacífica. La vida de Yang Dong, por tanto, no es apropiada, porque todas las mujeres quedan fuera del escenario público/académico principal; de hecho, estas trabajan como asistentes de los científicos y no como verdaderas investigadoras (*vid.* 2.2.7.). Además, puede que, en el pasado, las mujeres hayan solido tener una vida tranquila ocupándose de las faenas domésticas y el cuidado de los niños, pero en el presente momento pensar que todas las mujeres son un conjunto ajeno al ámbito público y tienen una misma vida es plenamente sexista (García Meseguer, 1994: 58). En síntesis, el texto fuente no solo deja entrever la marginalidad general que sufren las mujeres, sino que también niega y excluye la diversidad y otras posibilidades de que pueden disponer las mujeres en la vida, sobre todo la posibilidad de ser activas en el mundo no doméstico y la de tener una vida repleta de desafíos.

Para eludir el sexismo del texto chino, posibles traducciones serán las expresiones *algunas mujeres* o, como la que se pone en la traducción resultante que tenemos en la mano, *tantos otros*. La primera omite la afirmación absoluta de que es la dedicación común y única de todas las mujeres, y no implica que la marginación ocurra de manera general a todas ellas. La segunda, a su vez, rompe la exclusividad de las mujeres en cuanto al alejamiento del centro del escenario profesional y el estilo de vida, ampliando el grupo de gente en cuestión con el fin de incluir a las personas de ambos sexos. A nuestro entender, *tantos otros* es una solución aún más feminista que *algunas mujeres*, porque no establece ninguna vinculación, absoluta u ocasional, entre la marginalidad, aquella vida

doméstica y tranquila y las mujeres. Con una traducción así se perdería la fidelidad a la escritura original, pero pueden lograrse los objetivos feministas.

Por lo comentado antes, comprendemos que el traductor recurre a la técnica de adaptación, y las estrategias empleadas parecen la de secuestro de Von Flotow y la de sustitución de Wallmach.

7.1.2. Tratamiento de los énfasis innecesarios e inadecuados en el sexo femenino: una mujer es débil por su sexo

CASO (46)

Texto original chino: página 367-368 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 455 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“那就不能换个人去吗？让这么个女孩子……” 丁仪指着西子说。	—¿No podríamos al menos poner a otra persona? Que <u>esta joven</u> ... —dijo Ding Yi, señalando a Xizi.
这么个女孩子: ‘esta chica’	esta joven

Entendida como un gesto de buena voluntad enviado por los “amigos” lejanos, la primera gota antes de su llegada provoca un gran optimismo en mucha gente. En esta circunstancia, la sociedad humana decide interceptar la sonda trisolariana y examinarla de cerca. La delegación la integran un físico —Ding Yi— y tres oficiales científicos. Antes del inicio de la interceptación, en la reunión final del mando de la nave *Cuántica*, a Ding Yi le presentan a la mayor Xizi, que también es la primera oficial de la nave y una representante de la Flota Asiática. Ding Yi, después del aviso, y tomando en consideración el posible peligro, propone ir sin compañía. Enterado de que no será una tarea unipersonal, pide colaborar con otra persona.

Sus palabras en el texto fuente chino son “那就不能换个人去吗？让这么个女孩子……”. La primera parte de la traducción resultante en castellano “—¿No podríamos al menos poner a otra persona?” es mayor o menor equivalente a “那就不能换个人去吗？”, pero la segunda parte “Que esta joven...” no, porque en el texto original lo que dice Ding Yi es “Que esta chica...”. La cuestión central de nuestro análisis de esta traducción consiste, pues, en la diferencia entre 这么个女孩子 [zhè me gè nǚ hái zi], ‘esta chica’, y *esta joven*.

El texto original chino 这么个女孩子 [zhè me gè nǚ hái zi], ‘esta chica’, aunque implica también la información de que es de poca edad, parece poner el acento más en el

sexo biológico de Xizi; es decir, se basa en la dicotomía genérica entre chica y chico. Si es así, no estamos exentos de razón si pensamos que Ding Yi niega a cumplir la tarea de observación de corta distancia de gota con Xizi porque da por supuesto que es un evento en que deben participar solo los chicos, dado que, para él, las mujeres, impotentes de nacimiento, no están hechas ni son suficientemente fuertes para este cargo relevante.

Las palabras de Ding Yi nos recuerdan, pues, una de las imágenes típicas de las mujeres en la ciencia ficción: son débiles y menos capaces que los hombres, como hemos dicho en el epígrafe 2.2.7. Lo cierto es que, teniendo en cuenta que Ding Yi se preocupa por la seguridad del equipo, puede que su propuesta se deba a la caballerosidad que tiene con las mujeres: no quiere que corran riesgos. Sería un tema bastante debatible desde el punto de vista del feminismo si la llamada caballerosidad, al parecer una muestra de respeto, se basa en la discriminación, pero en nuestro trabajo solo enfocamos la perspectiva puramente lingüística.

Ahora bien, después de las palabras de Ding Yi, Xizi le informa de su competencia profesional como oficial científica y a esto el capitán de la nave *Cuántica* añade que las mujeres conforman la mitad del personal de la flota. Obviamente, son respuestas a la duda que tiene Ding Yi sobre las capacidades de la gente de sexo femenino, y mediante esta información sabemos que lo que buscan las mujeres, bien formadas y preparadas, no es una consideración especial hacia su sexo biológico, sino la igualdad de oportunidades laborales.

Dadas las circunstancias, la expresión *esta joven*, la solución aportada por Javier Altayó y Jianguo Feng, transmite un mensaje más cercano a las ideas feministas del capitán y de Xizi, pues implica que es su condición de investigadora novata y probablemente con insuficiente experiencia por su poca edad lo que genera el rechazo. Además, *esta joven* puede interpretarse como una forma abreviada de *esta persona joven* en lugar de *esta mujer joven*, lo cual hace aún más notables el descarte del sexo y el énfasis en la edad.

En primera instancia parece una solución semejante a las de los casos (42) y (43), pero la técnica de traducción que utilizan los traductores aquí es la de modulación, por el cambio de enfoque —del género a la edad— de las palabras de Ding Yi. No es una adaptación como los ejemplos que hemos estudiado porque tanto 这么个女孩子 [zhè me gè nǚ hái zi], ‘esta chica’, como *esta joven* se refieren a la misma persona, Xizi, una mujer joven, a pesar de sus distintas maneras; pero, por ejemplo, 她这样的女作者 [tā zhè yàng

de nǚ zuò zhě], ‘las autoras como ella’, no hace referencia al mismo grupo de personas que *otros autores de su generación*. También puede considerarse una práctica de la estrategia de secuestro y sustitución, pues el reemplazo del énfasis en el sexo por el en la edad provoca efectos feministas.

Queremos comentar antes de cerrar este pasaje que el texto original, aunque ajeno a la ideología feminista, puede ser adecuado en este caso. Tal como hemos dicho pocas líneas antes, después de que Ding Yi ponga en duda la decisión acerca de la participación de la mayor Xizi, y tras la autopresentación que hace ella para Ding Yi, el capitán de *Cuántica* agrega el pormenor sobre el equilibrio de género en la composición del personal de la flota. Con esto queremos decir que en la versión original la nueva sociedad, marcada por la igualdad de género, parece contraponerse fuertemente a la mentalidad atrasada de Ding Yi, y así se destaca el progreso social en este aspecto. Mientras tanto, si en la traducción se suavizan las palabras de Ding Yi y se liman sus implicaciones machistas, el detalle que añade el capitán parece apenas necesario.

En resumidas cuentas, aunque el original no es un texto feminista, los traductores pueden hacer una traducción literal que conserve sus expresiones cuestionables cuando tal actitud machista, tomada en su conjunto, resulta importante para la construcción de la imagen del personaje y puede provocar un efecto irónico y crítico, algo que hemos mencionado en el análisis del caso (41). No nos parece necesario, pues, intervenir en todas las ocasiones en las que los textos originales son sexistas.

CASO (47)

Texto original chino: página 382 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 561 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
力量对比太悬殊了，她面对着一群冷酷的战争机器，每人身上都背着上百颗氢弹，这些力量在一个强有力的狂人统率下，凝结成一个能够碾碎一切的黑色巨轮；而她，只是一个弱小的女子，正如维德所说，是这个时代里一个小女孩，在这滚滚向前的巨轮前，她只是一株小草，不可能挡住什么，但她能做的也只有这些了。	La diferencia de poder entre ambos bandos era abismal. Se enfrentaba a una fría máquina de guerra. Cada uno de aquellos hombres cargaba con más de un centenar de bombas de hidrógeno y, dirigidos por un líder fuerte y enloquecido, formaban una poderosa rueda negra capaz de aplastar a cualquiera que se les resistiera. Ella no era más que una hoja de hierba ante esa rueda gigante, incapaz siquiera de entorpecer su avance. Pero tenía que hacer todo lo que pudiera.

而她，只是一个弱小的女子，正如维德所说，是这个时代里的小女孩：‘mientras que ella era nada más que una mujer, débil y pequeña, como dijo Wade, una chiquilla en la época’	/
---	---

En el capítulo 4 hemos recordado que, pese a la prohibición oficial por el posible peligro que puede ocasionar, el estudio acerca de naves espaciales de propulsión por curvatura se realiza en secreto bajo el liderazgo de Thomas Wade, quien tiene el apoyo de Cheng Xin: ella le da la empresa Grupo Halo, su dinero, su autoridad y su posición para que Thomas Wade pueda hacer realidad lo que ambos buscan. Pero tal apoyo no es incondicional: “Si el proyecto tiene el potencial de hacer daño a la humanidad, debéis despertarme. La decisión final me corresponde a mí y me reservo el derecho a retirarte toda la autoridad que te otorgue” (Liu Cixin: 2018: 507). Cuando se intensifica el conflicto entre la sociedad humana y Thomas Wade, él prepara la formación de las fuerzas armadas y entretanto activa la reanimación de Cheng Xin. Ante los hombres armados de Thomas Wade, Cheng Xin le pide que detenga los preparativos de guerra y ponga fin a la resistencia contra el Gobierno de la Federación.

Es una escena bien interesante porque, como dicen Liu Cixin y el traductor en la traducción española, la diferencia de poder entre una y otros es obvia y descomunal: el bando de Thomas Wade es como una cruel máquina de guerra o una tremenda rueda negra, capaz de aplastarlo todo, y ella no es sino una hoja de hierba, sin el poder de impedir el avance de esa rueda poderosa, pero que se adelanta a intentarlo.

Viene a cuento tener presente que el texto de partida, en realidad, dice algo más que el contraste: después de trazar las fuerzas de la facción de Thomas Wade como una máquina de guerra y una formidable rueda negra imparabile, y antes de hacer la analogía entre Cheng Xin y una hoja de hierba, el texto chino presenta la siguiente información: “（……）而她，只是一个弱小的女子，正如维德所说，是这个时代里的小女孩（……）”， que significa ‘mientras que ella era nada más que una mujer, débil y pequeña, como dijo Wade, una chiquilla en la época’. En esta parte, que no aparece en la traducción española, se repite dos veces la mención del sexo de Cheng Xin: 一个弱小的女子 [yī gè ruò xiǎo de nǚ zi], ‘una mujer débil y pequeña’, y 小女孩 [xiǎo nǚ hái], ‘niña, chiquilla’, y también se destaca lo que lo califica: la debilidad —una característica típica

para los personajes femeninos en la ciencia ficción (*vid.* 2.2.7.)— y la pequeñez, así como la infantilidad.

Tal vez este énfasis en su género y en dichas propiedades es prescindible en este caso, por lo cual el traductor puede omitirlo conservando solo las dos metáforas. Con la analogía entre Cheng Xin y “一株小草” [yī zhū xiǎo cǎo], ‘una pequeña hoja de hierba’, los lectores chinos ya pueden concebir que, ante una “máquina” y una “rueda”, ella es endeble y pertenece al grupo desfavorecido. Pese a que en la traducción solo hallamos *una hoja de hierba*, es decir, una expresión no acompañada por el adjetivo *pequeña*, es fácil saber la semejanza entre un elemento y el otro: la vulnerabilidad y la incapacidad de defensa o lucha ante sendos antagonistas. Por ello, la omisión de las palabras subrayadas con respecto al hecho de que Cheng Xin es una mujer o una niña débil no aumenta en los lectores la dificultad de captar el contraste imponente entre el poder de los dos bandos y la imposibilidad de que la facción desfavorecida pueda vencer al contrario, que es lo que se quiere transmitir en este fragmento.

Hemos de saber no solo por qué puede sino también por qué debe, desde una perspectiva feminista, elidirse esta frase, que transmite un mensaje sexista.

En primer lugar, la parte omitida en la traducción no habla de la vulnerabilidad de Cheng Xin como persona desarmada ante un grupo de soldados profesionales, sino que se refiere a una situación general: ella es una “chiquilla”. Sin embargo, como sabemos, Cheng Xin es una célebre ingeniera de Tecnología Aeroespacial y también uno de los personajes más activos e importantes en la salvación de la cultura humana terrícola; incluso puede considerarse que es una época marcada por su nombre. Ahora bien, si Cheng Xin no es más que una mujer pequeña, su papel fundamental en esa época queda en entredicho al tiempo que todas sus experiencias, toda su formación, sus capacidades y sus contribuciones son en el fondo elementos invisibles y triviales, porque lo único que importa para definirla es su sexo, que le impone unas etiquetas permanentes, tales como la incapacidad y la debilidad (*vid.* 2.2.7.).

En segundo lugar, necesitamos tener en cuenta que, pocas páginas antes (Liu Cixin: 2010/2018: 377; 2018: 554), cuando Thomas Wade se presenta, saluda a Cheng Xin llamándola “小女孩儿” [xiǎo nǚ hái’r], ‘niña, chiquilla’, y en la traducción española es la palabra *chiquilla* la que ocupa el mismo sitio que esta expresión china. En el texto de la lengua de salida que tenemos citado en la tabla, aparece otra vez el tratamiento, escrito aquí como 小女孩 [xiǎo nǚ hái], que dirige él a ella. 小女孩 [xiǎo nǚ hái] se puede

emplear tanto en el lenguaje escrito como en un contexto coloquial, y 小女孩儿 [xiǎo nǚ hái'r] es otra forma coloquial. Son, esencialmente, dos expresiones con los mismos significados (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 3, 506).

En lo que concierne a la forma de tratamiento, Cameron (1992: 105) estima que refleja las distinciones sociales de una cultura y se asocia fuertemente con el machismo: bien a menudo los hombres tratan a las mujeres como si hubiese cierta intimidad entre ellos, o ellas fuesen subordinadas.

A esto añade García Meseguer (1994: 34) explicando el efecto del uso de los diminutivos con los siguientes términos: “[l]os diminutivos se asocian con lo pequeño, lo menudo, etc. y contribuyen, de forma inconsciente, a reforzar el estereotipo de la mujer como un ser desvalido, infantil, merecedor de protección”.

Tomando como punto de partida lo que formulan estos dos académicos y enfocando lo que dice Thomas Wade, llegamos a la conclusión de que 小女孩儿 [xiǎo nǚ hái'r] o *chiquilla* parece *per se* un tratamiento íntimo e implica asimismo cierta subordinación: Thomas Wade es un hombre maduro, fuerte, poderoso y superior, y Cheng Xin, pese a sus éxitos y contribución, es una persona, femenina, con poca edad, desvalida y subordinada.

Por otra parte, partiendo de la observación que hace Cameron (1992: 106) a la hora de estudiar los tratamientos cariñosos para la gente de origen africano, como “boy” y “girl”, creemos que tanto 小女孩儿 [xiǎo nǚ hái'r] cuanto *chiquilla* también evidencian la negación de la adultez y la dignidad de Cheng Xin por parte de Thomas Wade: en vez de tratarla como “doctora Cheng Xin” o simplemente por su nombre, él elige “小女孩儿” [xiǎo nǚ hái'r] o “chiquilla”, que pueden infantilizarla (trataremos la infantilización con mayor detenimiento en 7.3.2.) y trivializarla. Ante este tratamiento sexista, Agustín Alepuz Morales no interviene en el diálogo entre ellos en el que la saluda, pero sí evita la repetición de esta expresión cuestionable en el fragmento que estamos estudiando en este presente caso.

La traducción en español, pues, borra la parte sexista sobre la relación entre la debilidad e irrelevancia y el sexo femenino, un mensaje transmitido por el texto original, y también evita repetir un tratamiento polémico para Cheng Xin. Aunque las metáforas mantenidas en la traducción revelan la vulnerabilidad y la incapacidad de ella en esta situación, no las generaliza ni las asocia, ni explícita ni implícitamente, con el sexo

femenino; más bien describe simplemente una escena no sexista en la que una persona, mujer o varón, parece débil ante un grupo de soldados profesionales. La eliminación de los elementos sexistas es una solución feminista, y también es una práctica de la técnica de traducción de elisión y de la estrategia de omisión, mencionada por Wallmach.

CASO (48)

Texto original chino: página 200 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 280 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
对于普通的女性，也许时间能够渐渐愈合这些创伤，毕竟，“文革”中有她这样遭遇的女性太多了，比起她们中的很多人，她算是幸运的。但叶文洁是一位科学女性，她拒绝忘却，而且是用理性的目光直视那些伤害了她的疯狂和偏执。	Quizás el tiempo debería haberse encargado de cicatrizar sus heridas en mayor o menor grado. Así ocurría en el caso de <u>otros muchos</u> que, como ella, habían padecido las calamidades de aquel período. De hecho, pensando en el destino de <u>algunos</u> , incluso podía considerarse afortunada. Sin embargo, la suya era <u>una mente científica</u> que se negaba a olvidar y, en lugar de ello, prefirió dedicarse a analizar con fría racionalidad el odio y la locura que la habían hostigado.
普通的女性: ‘mujeres corrientes’	otros muchos
女性: ‘mujeres’	/
她们: ‘ellas’	algunos
一位科学女性: ‘una mujer científica’	una mente científica

Después de la transmisión sigilosa de la petición de que vengan los trisolarianos, Ye Wenjie pasa ocho años en paz: las ondas de la Revolución Cultural van sosegándose, mientras su trabajo también va encarrilándose. Sin embargo, esta paz se convierte poco a poco en el caldo de cultivo para rumiar sus amargos recuerdos: libre del miedo y la presión, Ye Wenjie por la primera vez puede reflexionar sobre la locura de aquellos años.

En estas circunstancias, el narrador pone lo siguiente: “Para las mujeres corrientes, tal vez el tiempo podía curar poco a poco estas heridas; al fin y al cabo, fueron muchas las mujeres que habían experimentado lo que había experimentado ella, y, en comparación con muchas de ellas, Ye Wenjie podía ser afortunada. Con todo, Ye Wenjie era una mujer (con formación) científica, y ella no quería olvidar, sino que miraba directamente y con una mirada racional hacia las locuras y el fanatismo que le habían hecho perjuicios”. Es una traducción hecha por nosotros de acuerdo con el contenido del texto original.

Si hacemos una comparación entre el texto fuente (o la traducción nuestra) y la traducción de Javier Altayó, fácilmente encontramos una diferencia llamativa. Si bien el

primer volumen de la trilogía versa mucho sobre la experiencia tremenda durante la Revolución Cultural de Ye Wenjie, una mujer, el texto original parece enfocarse meramente en las personas de sexo femenino, lo cual haría a los lectores chinos dudar si solo las mujeres heridas pueden curarse (y los hombres no), o si son diferentes los casos dependiendo del sexo biológico de cada uno. Es decir, según lo que emite el texto de partida, durante y después de la Revolución Cultural las mujeres parecen especiales y distintas, con una mención aparte merecida.

En cambio, la traducción en castellano no conserva este tratamiento especial para las mujeres, sino que habla de modo general de los seres humanos sin hacer destacable al nivel discursivo a ningún grupo de gente de determinado sexo biológico: en lugar de realizar una traducción literal poniendo *mujeres corrientes* para la expresión 普通的女性 [pǔ tōng de nǚ xìng] y *mujeres* para 女性 [nǚ xìng], Javier Altayó elige *otros muchos* para una e ignora la otra. De manera que es natural que en la frase siguiente no aparezca un pronombre femenino sino *algunos*. En este capítulo no vamos a analizar o criticar el uso genérico del masculino en el español, pero es necesario volver a mencionarlo: *otros muchos* y *algunos* nos permiten referirnos a las personas de ambos sexos.

Por último, lo más interesante radica en que el traductor español tampoco haga una traducción literal de “但叶文洁是一位科学女性（……）”, ‘pero Ye Wenjie era una mujer (con formación) científica’; lo que hace es borrar el detalle de su sexo biológico y escribir “Sin embargo, la suya era una mente científica [...]”. ¿Hay que repetir una y otra vez que Ye Wenjie es una mujer? ¿La identidad como una mujer para una persona en aquel entonces, más precisamente, después de la Revolución Cultural, significa algo importante? La respuesta dada por Javier Altayó muy probablemente será negativa. En consecuencia, el traductor trata a Ye Wenjie no como una mujer, porque el sexo biológico, una etiqueta basada en el concepto dicotómico de sexos masculino y femenino, no es una variable relevante aquí, sino metonímicamente como una mente. Esto puede quitarle importancia a su sexo, ya que una “mente” no tiene género.

La traducción resultante, en primer lugar, amplía con el empleo genérico del masculino el ámbito de las personas —no solo las mujeres, sino las personas— que sufren en la Revolución Cultural y luego se curan con el tiempo, y, en segundo lugar, elude la mención del sexo femenino de Ye Wenjie por medio del uso de la palabra *mente* con vistas a la sustitución de la voz *mujer*.

Todo esto consigue ocultar el hincapié del original en el sexo femenino, lo cual significa que es visible la falta de fidelidad a este. Si el texto chino podría calificarse de sexista, en el caso de que las mujeres sean vistas especiales por su debilidad (*vid.* 2.2.7.), el texto de destino no lo es. En consecuencia, podría ser una solución feminista.

La técnica y las estrategias que el traductor utilizan a la hora de efectuar la traducción de estas sentencias son, manifiestamente, la de adaptación, de elisión y de modulación y la de secuestro, de sustitución y de omisión.

7.2. Tratamiento de las descripciones innecesarias o inadecuadas sobre los aspectos físicos de los personajes femeninos existentes en el texto original

En el capítulo 2 se ha mostrado que un cliché de las mujeres de la ciencia ficción consiste en que son mayoritariamente guapas, lo que ha atraído muchas críticas feministas (*vid.* 2.2.7.). Hemos recopilado veinte casos en que los textos de partida hablan de la belleza femenina (y al mismo tiempo ignoran la masculina); es decir, los textos originales son sexistas (*vid.* 3.2.4.3.5.). Por todo esto, según la traducción feminista, se recomienda la intervención de los traductores para obtener un texto terminal no sexista. Tanto los textos chinos como sus traducciones correspondientes constituirán el objeto principal de disquisición durante las siguientes páginas.

7.2.1. Tratamiento de las expresiones chinas directamente relacionadas con la belleza femenina: 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, 美丽 [měi lì] y 美 [měi], ‘bella’

En lo que sigue, tenemos unos textos chinos en los que los personajes femeninos están calificados por uno de estos tres adjetivos: 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, 美丽 [měi lì] y 美 [měi], ‘bella’. Se dividen estos casos en dos grupos según si la aparición del personaje es única o se repite.

7.2.1.1. Tratamiento de las expresiones chinas directamente relacionadas con la belleza femenina de los personajes femeninos con una sola aparición: 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, 美丽 [měi lì] y 美 [měi], ‘bella’

CASO (49)

Texto original chino: página 251 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 347-348 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
<p>“哈，”大史捻灭抽得只剩下一粒花生大小的雪茄头说，“我说过剩下的就是扯淡了吧，都扯这么长了，大家记住首长的话：时间紧迫！”他坏笑着转向译员，一名一脸不自在的漂亮女中尉，“不好翻吧同志，意思到了就行。”</p>	<p>—¡Lo que yo decía! —exclamó Da Shi apagando la colilla del puro, reducida al tamaño de una almendra—. ¿Quieren hacer el favor de concentrarse y dejar de proponer gilipolleces? ¡Lo ha dicho el general, el tiempo es oro! —remató. Luego dirigió una mirada guasona a la atareada intérprete, claramente molesta por su lenguaje, y añadió—: No es fácil traducir mis palabras, ¿verdad, camarada? Hazles un resumen...</p>
<p>漂亮女中尉: ‘teniente guapa’</p>	<p>/</p>

La pieza que hemos presentado en la tabla trata de un fragmento de la reunión en la que Shi Qiang formula la operación Guzheng. En esta escena, el policía primero avisa con una expresión vulgar típica china a los demás asistentes que no hagan perder el tiempo, y el acto siguiente es dirigir sus palabras “comprensivas” acerca de la dificultad de traducción a la teniente intérprete con un gesto guasón.

En el texto original, la frase “他坏笑着转向译员，一名一脸不自在的漂亮女中尉（……）” significa ‘él, con una sonrisa guasona, se dirigió a la intérprete, una teniente guapa, quien se sentía incómoda [...]’. En cambio, en la traducción hecha por Javier Altayó “Luego dirigió una mirada guasona a la atareada intérprete, claramente molesta por su lenguaje [...]”, solo se sabe que la intérprete está ocupada y siente molestia por las palabras de Shi Qiang, sin que se mencionen sus características físicas, ni mucho menos su belleza.

En efecto, si la persona que se encarga de la interpretación y traducción en esta reunión apenas tiene relevancia en el desarrollo del argumento, y nunca vuelve a aparecer después de esta primera y única presencia, su hermosura no debe importar. Además, según la obra, no sabemos si los participantes varones de la misma reunión son guapos o no. La falta de la alusión al atractivo de los varones nos da pie para afirmar que se observa

aquí el sexismo (*vid.* 3.2.4.3.5.). Por otro lado, como enseña Russ (1972/1973: 82-83, *vid.* 2.2.7.), la mujer guapa es un tema estereotipado y sexista en la ciencia ficción.

Por lo señalado, el descarte de un detalle irrelevante y sexista es del todo lógico y adecuado, de acuerdo con las demandas de la traducción feminista. Es, entonces, una solución feminista. Para llegar aquí, el traductor apela a la técnica de elisión y la estrategia de omisión a la hora de abordar este texto.

A pesar de todo, es curioso que, junto al adjetivo 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, la información de su cargo, es decir, de que es una teniente, también quede borrada. Desde nuestro punto de vista, una solución posible es conservar el pormenor de su puesto, ni abundante ni sexista, y poner “Luego dirigió una mirada guasona a la atareada intérprete, también teniente, claramente molesta por su lenguaje [...]”.

CASO (50)

Texto original chino: página 29 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 54 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
房间里空荡荡的，只有一个负责日常接待的漂亮女孩。云天明介绍过自己后，那女孩立刻兴高采烈地跑出去领来了一位金发女士。	La sala estaba vacía a excepción de <u>una recepcionista</u> . Cuando Tianming se acercó y le dijo quién era, la recepcionista, entusiasmada, corrió a meterse a toda prisa por una puerta por la que al poco regresó acompañada de una mujer rubia de rasgos occidentales.
一个 (……) 漂亮女孩: ‘una [...] chica guapa’	una recepcionista

Yun Tianming, antes del Proyecto Escalera, se persona en la oficina de la UNESCO Pekín con la finalidad de comprar una estrella para su ser querido, Cheng Xin. En la sala está solo la recepcionista, que, según el texto original 一个 (……) 漂亮女孩 [yī gè piào liàng nǚ hái], es “una [...] chica guapa”. Más concretamente, la oración del texto origen “ (……) 一个负责日常接待的漂亮女孩” significa ‘una chica guapa que se encargaba de atender al público en una oficina de recepción’, y su traducción literal podría ser “[...] una recepcionista guapa”.

Es un personaje de poca relevancia, pues solo se presenta durante la compra de la estrella, y no parece importar mucho su belleza en todo el trabajo que hace: ir a buscar a la directora de la UNESCO Pekín, servir a los demás té y champán y hablar con un astrónomo del Observatorio de Pekín, el responsable de la venta de estrellas.

Además, parece haber una posible señal de sexismo en el texto original. Nos estamos refiriendo a la diferencia de la descripción de una mujer y un varón (*vid.* 3.2.4.3.5.): la de la recepcionista es abstracta y única, que solo dice que es hermosa, mientras que la del astrónomo es más concreta y detallada, según la cual es un varón de mediana edad, con gafas y bien vestido, no necesariamente guapo. Incluso consideramos que en este personaje masculino se destacan la sabiduría y fiabilidad por medio del detalle de las gafas, en tanto que la descripción de la mujer solo alude a la belleza física. Aparte de esto, en la versión china se observa el típico tema relativo a los roles de las mujeres: todas son bellas (*vid.* 2.2.7.), incluso una recepcionista sin la menor importancia.

Todo esto justifica el cambio que hace Agustín Alepuz Morales al abordar el texto original sexista: para hacer referencia a esta trabajadora, pone simplemente *una recepcionista* y no menciona en absoluto si es o no guapa, con lo cual tiene una traducción que cumple con los requisitos de la traducción feminista.

Manifiestamente, este traductor apela a la técnica de traducción de elisión y la estrategia de omisión.

CASO (51)

Texto original chino: página 33 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 60 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
(……) 公证人离开后, 只有他和护士了。护士很漂亮, 已没有第一次做这事时的恐惧和紧张 (……)	Cuando los notarios terminaron de hacer su trabajo, dejaron a solas a Tianming con la enfermera. En esta ocasión no parecía sentir la ansiedad y el miedo a los que había tenido que sobreponerse la vez anterior.
很漂亮: ‘muy guapa’	/

La legitimación de la eutanasia es parte del Proyecto Escalera, orientada en especial a Yun Tianming, que sufre un cáncer en fase terminal¹²⁵. Desesperado por su mala salud, prefiere una muerte sin sufrimiento. En la sala de eutanasia hay otras cinco personas: dos notarios, el director, un ejecutivo del hospital y una enfermera.

En primer término, no sabemos nada de cómo son sus aspectos físicos, salvo los de la enfermera —sobre el hincapié que se hace en la hermosura femenina y la ignorancia de la masculina, hemos ofrecido más información en el pasaje 3.2.4.3.5.)—, dada la frase

¹²⁵ Para el Proyecto Escalera se necesita un cerebro “fresco” y sano, y una muerte por eutanasia puede asegurar la calidad de este órgano. Sabiendo que Yun Tianming no tiene muchas ganas de vivir, apuestan a que va a solicitar una eutanasia para terminar su propia vida y, como ya sabemos, al final aciertan.

“护士很漂亮（……）”， traducible por “La enfermera era muy guapa [...]”, aunque la belleza no tiene nada que ver con su trabajo.

En segundo término, esta descripción demuestra que las mujeres bonitas también es un tema frecuente en la *Trilogía de los Tres Cuerpos*, uno de los recopilados por Russ (1972/1973: 82-83, *vid.* 2.2.7.).

Por último, el hecho de que esta enfermera solo se presente en esta escena da pie a inferir que su buena presencia no es una información relevante para el desarrollo del argumento.

Si aceptamos lo que hemos puesto anteriormente, nos parece que sobra el énfasis en la belleza de esta enfermera, que podría resultar, en cierto sentido, sexista. Agustín Alepuz Morales tampoco considera imprescindible este detalle y, en consecuencia, no lo conserva en su trabajo. Será un tratamiento propio desde la perspectiva de la traducción feminista, con que se obtiene un texto terminal no sexista.

Son la técnica de elisión y la estrategia de omisión cuyo uso se observa en esta práctica traductora.

CASO (52)

Texto original chino: página 66 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 110 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
但她看到了瓦季姆压在枕头下的妻子的照片，漂亮妻子是比他小十一岁的芭蕾舞演员，小女儿更是可爱得让人心碎。	Debajo de una almohada de la cama de matrimonio, halló una foto de familia: <u>su mujer</u> era una bailarina clásica once años menor que él, y la niña...
漂亮妻子: ‘guapa esposa’	su mujer

Se trata de una foto de la mujer y la hija de Mijaíl Vadímov, y es la única mención de ellas en toda la obra. Nos parece interesante la diferencia entre los dos textos acerca de la referencia a su esposa: en el texto chino es 漂亮妻子 [piào liàng qī zi], ‘guapa esposa’, y en el texto español es *su mujer*. Dicho con más precisión, lo que marca la distinción es la mención de su belleza. Dada la escasez de importancia de este personaje, tal énfasis, existente solo en el texto original, además de resultar extraño, no sirve para nada más que para reforzar el enlace sexista entre las mujeres y la belleza.

Por otra parte, si la hermosura de Mijaíl Vadímov no importa, la de su esposa tampoco debe merecer una mención aparte, si no es por motivos sexistas, como se ha explicado en el epígrafe 3.2.4.3.5. Además, el texto original otra vez incide en el tema

problemático en términos de sexismo acerca de las imágenes estereotipadas de los personajes femeninos de la ciencia ficción: sin ninguna excepción, son todas mujeres preciosas (*vid.* 2.2.7.).

La traducción, por el contrario, con la ayuda de la técnica de elisión y la estrategia de omisión, evita el comentario de su parecer. Lo que hace Agustín Alepuz Morales puede ser considerado una traducción con efectos feministas.

CASO (53)

Texto original chino: página 303-304 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 381-382 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“嗯？” 咨询员漂亮的大眼睛从广告牌上探询地看着罗辑。 (……) 同广告牌上的美人告别后，罗辑对史强说 (……)	—¿Eh? —Los <u>grandes ojos</u> de la consejera miraron interrogativos a Luo Ji. [...] Después de que <u>la mujer</u> desapareciese, Luo Ji le habló a Shi Qiang.
漂亮的大眼睛: ‘bonitos grandes ojos’	grandes ojos
美人: ‘mujer bella’	la mujer

En el año 205 de la Era de la Crisis, aproximadamente en las primeras décadas del siglo XXIII, Luo Ji despierta de la hibernación y descubre que en esta época todo el mundo tiene un semblante hermoso (Liu Cixin, 2008/2018b: 281; 2017: 355). Aun así, podemos notar la diferencia entre las descripciones de los aspectos físicos de los hombres y mujeres. En el centro de servicios sanitarios Luo Ji se encuentra principalmente con tres personas: un médico, un chico recién despierto y una enfermera. Lo que sabemos sobre sus apariencias es que el doctor tiene una cara amable y es amistoso (Liu Cixin, 2008/2018b: 277-278; 2017: 351-352) y el chico es joven (Liu Cixin, 2008/2018b: 280; 2017: 354), mientras la enfermera es extremadamente guapa (Liu Cixin, 2008/2018b: 281, 283, 287; 2017: 355, 358, 362). Más tarde conoce a más varones, pero Liu Cixin no proporciona ninguna información sobre su belleza.

Las mujeres son bonitas. Aparte de la enfermera bella, también hay otra mujer cuya enfatizada hermosura requiere nuestro análisis.

Cuando Luo Ji está en la calle junto con Shi Qiang, la mujer que aparece en una pantalla publicitaria es guapa y atractiva (Liu Cixin, 2008/2018b: 302; 2017: 380). En el texto original, se desarrolla y se repite la información de su belleza: tiene “bonitos grandes ojos” —traducción literal de 漂亮的大眼睛 [piào liàng de dà yǎn jīng]— y, cuando Shi

Qiang y Luo Ji se despiden de ella, Liu Cixin remacha mediante 美人 [měi rén], ‘mujer bella’, que ella tiene una faz preciosa.

Habría que preguntarse, teniendo en cuenta que ya sabemos que en esa época todo el mundo es hermoso, si verdaderamente hace falta esta insistencia en la belleza femenina. La respuesta de Javier Altayó y Jianguo Feng es negativa, pues su traducción solo recoge *grandes ojos y la mujer*, sin dar relieve a su belleza.

Aparte de ser innecesaria, la repetición de estos detalles puede considerarse sexista, tal como hemos analizado en los anteriores ejemplos: en un primer momento, prestar atención solo a la hermosura de las mujeres y al mismo tiempo olvidar o ignorar la de los hombres es una muestra de sexismo (*vid.* 3.2.4.3.5.), y, en segundo lugar, si esta consejera es preciosa, de nuevo juega un rol estereotipado y sexista diseñado para las mujeres en la ciencia ficción: ser atractivas (*vid.* 2.2.7.).

La supresión de las descripciones sexistas acerca de la buena presencia de esta mujer puede ser una solución feminista, y en el texto final no se halla ninguna señal de sexismo. Son la técnica de elisión y la estrategia de omisión de Wallmach las que se emplean en estas traducciones.

CASO (54)

Texto original chino: página 311 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 390 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
罗辑把餐巾纸抽出一张，倒是不能上网的普通纸，但放纸巾的盒子被激活了，一位漂亮女孩儿在上面向罗辑推销创可贴，她显然通过他今天的经历，推测他胳膊腿上可能有擦伤。	Luo Ji tomó una servilleta. Era totalmente normal, de papel sin conexión, pero el servilletero se activó y <u>una mujer guapa</u> intentó venderle vendas, consciente de lo que le había sucedido ese día y suponiendo que tendría los brazos y las piernas dañados.
一位漂亮女孩儿: una chica guapa	una mujer guapa

Texto original chino: página 313-314 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 393-394 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
“机器人？”罗辑问（……）	—¿Robots? —preguntó Luo Ji.
机器人: robot	robots
大史指指机器服务员说（……）	Shi Qiang señaló la <u>camarera robótica</u> .
机器服务员: camarera mecánica	camarera robótica
机器人服务员上完了菜（……）	La <u>camarera</u> dejó la comida [...].
机器人服务员: ‘camarera robótica’	camarera

大史的眼睛闪电般地从 <u>服务员</u> 拿餐刀的手上移到对面的罗辑身上 (……)	A la velocidad del rayo los ojos de Shi Qiang pasaron del cuchillo a Luo Ji.
服务员: <i>camarera</i>	/
几乎与此同时, <u>美女机器人</u> 挥刀刺去, 餐刀刺在原来是罗辑心脏的位置, 有力地穿透了椅背, 椅子被激活的信息界面闪亮起来。机器人抽回刀, 另一只手仍拿着托盘站在桌旁, 那甜美的笑还留在她那 <u>美得不真实的脸蛋儿</u> 上。	Casi al mismo tiempo, <u>el robot</u> apuñaló al punto donde habría estado el corazón de Luo Ji. El cuchillo atravesó la silla y activó el interfaz de información. El robot retiró el cuchillo y se quedó inmóvil junto a la mesa con la bandeja en la otra mano y con esa dulce sonrisa.
美女机器人: ‘ <i>mujer robótica bella</i> ’	el robot
美得不真实的脸蛋儿: ‘ <i>la cara increíblemente bella</i> ’	/
果然, <u>机器美女</u> 站着没动, 继续持刀微笑, 再次用柔美的声音说: “请二位先生慢用。”	<u>El robot</u> permanecía inmóvil, sosteniendo el cuchillo y sonriendo. Una vez más les deseó que disfrutasen de la comida.
机器美女: ‘ <i>mujer mecánica bella</i> ’	el robot
用柔美的声音说: ‘ <i>dijo con una voz suave y bonita</i> ’	/
就在值班经理仍想否认时, <u>机器人美女</u> 再次挥刀向椅背刺去, 餐刀精确地穿进上次刺出的洞, 引来一片惊呼声。 “二位先生请慢用。” <u>机器美女</u> 微笑着说。 餐厅里又有几个人过来了, 其中有他们的工程师, 他在美女的后脑部按了一下, <u>美女</u> 的表情变得严肃起来, 说: “强制关机, 断点资料已备份。” 然后就僵站在那里不动了。	Mientras la encargada pensaba en cómo refutar esa idea, <u>el robot</u> apuñaló la silla por segunda vez, atravesando con exactitud el agujero que había dejado la primera vez. Algunos espectadores gritaron. —Disfrute de su comida —dijo con una sonrisa <u>el robot</u> . Llegaron más personas, entre ellas el ingeniero del restaurante. Al presionar la parte posterior de la cabeza <u>del robot</u> , la sonrisa desapareció de la cara y dijo: —Apagado forzado. Datos de ejecución guardados. —Y se quedó inmóvil del todo.
机器人美女: ‘ <i>mujer robótica bella</i> ’	el robot
机器美女: ‘ <i>mujer mecánica bella</i> ’	el robot
美女: ‘ <i>mujer bella</i> ’	el robot
美女: ‘ <i>mujer bella</i> ’	/

Después de sobrevivir a varios peligros letales en la calle (*vid.* caso (24)), Luo Ji, acompañado por Shi Qiang, entra en un restaurante, donde se encuentran con varias personas. Liu Cixin no describe el encanto de los varones, pero pormenoriza que es guapa la mujer que aparece en una pantalla de un servilletero. El objeto de estudio de este caso no es esta mujer, ya que en la traducción ella también es bella. Pero esta descripción, junto con las que estudiaremos ahora, hace constar otra vez que la belleza femenina en esta obra es un tema constante.

Quien nos interesa aquí es un robot de figura femenina del restaurante. Luo Ji se siente impresionado por la belleza de las camareras, que tienen caras y cuerpos inconcebiblemente hermosos y angelicales, pero poco después se entera de que son robots. Una de estas camareras inteligentes lleva a cabo otro atentado contra la vida de Luo Ji y así se convierte en un personaje principal en este fragmento. Para referirse a esta máquina, el autor chino, además de 机器服务员 [jī qì fú wù yuán], ‘camarera mecánica’, 机器人服务员 [jī qì rén fú wù yuán], ‘camarera robótica’, 服务员 [fú wù yuán], ‘camarera’, y 机器人 [jī qì rén], ‘robot’, también utiliza 美女 [měi nǚ], ‘mujer bella’, 机器美女 [jī qì měi nǚ], ‘mujer mecánica bella’, y 机器人美女 [jī qì rén měi nǚ] o 美女机器人 [měi nǚ jī qì rén], ‘mujer robótica bella’.

En efecto, las expresiones como 机器人服务员 [jī qì rén fú wù yuán], ‘camarera robótica’, y 机器人 [jī qì rén], ‘robot’, pueden acabadamente hacer referencia a este androide de figura femenina. Es más que notoria la redundancia del texto de partida, mayormente por la repetición de 美女 [měi nǚ], ‘mujer bella’. Una traducción literal, a decir verdad, en términos de retórica, resultaría poco elegante.

Por otro lado, es a la vez innecesario y sexista añadir que es (como) una mujer preciosa, máxime cuando todo el mundo ya sabe que las camareras inteligentes son atractivas —otro fenómeno sexista, según la teoría de Russ (1972/1973: 82-83) en cuanto a las mujeres bellas en la ciencia ficción, presentada en el pasaje 2.2.7., dado que incluso los robots de figura femenina son bonitos— y cuando no hay expresiones parecidas para calificar (una y otra vez) a los personajes masculinos en esta escena (*vid.* 3.2.4.3.5.).

Javier Altayó y Jianguo Feng en su trabajo suprimen el pleonasma y emplean simplemente *camarera robótica*, *camarera* y *el robot* para designar a esta máquina. En comparación con una traducción literal, redundante, es, claro está, un texto mejor redactado. Tal vez esto es lo que buscan los traductores en el momento en que traducen el texto fuente, pero la traducción elaborada por ellos nos parece mejor que el texto

original también en la medida en que, debido a estos cambios, quienes leen la traducción, aunque comprenden al principio que las camareras tienen rostros y cuerpos tan hermosos que atraen la mirada de Luo Ji, no vuelven a encontrar la acentuación de su belleza femenina. Hablaremos de nuevo de la redundancia del texto chino y los efectos feministas que puede provocar el texto meta en el caso (64).

Tras el primer intento de asesinato, el robot vuelve a su modo de trabajo con una dulce sonrisa. Es lo que nos dice la traducción en castellano. Yendo más lejos, en realidad, el autor chino, para hablar de su sonrisa, escribe “（……）那甜美的笑还留在她那美得不真实的脸蛋儿上”, traducible por “[...] aquella dulce sonrisa todavía se quedaba en su cara increíblemente bella”. La diferencia entre el texto de partida y el terminal es harto visible: en uno se repite su belleza y en otro no.

Otro pormenor suprimido en la traducción es el adjetivo *柔美的* [róu měi de], ‘suave y bonita’, que califica la voz de la camarera. Si queremos conservar esta característica, acentuada en el texto chino, hemos de agregar algo a la traducción resultante: “Una vez más les deseó con una voz suave y bonita que disfrutasen de la comida”. De hecho, tanto en la versión original de Liu Cixin como en la versión española podemos hallar, pocas líneas antes, una descripción de la voz de esta mujer-robot: no es robótica, sino “十分柔美” [shí fēn róu měi], ‘muy suave y bonita’, o “asombrosamente encantadora” (Liu Cixin: 2008/2018b: 314; 2017: 393). Por mucho que pueda complementar la presentación de la “personalidad” del robot, la repetición de este detalle no es indispensable; al contrario, es posible que fortalezca la ligazón, no deseada por los feministas, entre las mujeres y la suavidad y la belleza.

En suma, en la escritura de Liu Cixin se repiten varias veces los elementos descriptivos sobre las características físicas de la máquina de figura femenina, lo cual la hace sexista. La eliminación de estas descripciones consigue hacer desaparecer el intrínseco sexismo del texto de partida.

Las técnicas que utilizan Javier Altayó y Jianguo Feng para estos tratamientos son la de elisión y la de modulación, y las estrategias son la de omisión y la de sustitución de Wallmach.

CASO (55)

Texto original chino: página 88 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 140 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
---	--

<p>史耐德被帶到一个球形舱里，向三名军官交待一些目标甄别系统的技术细节。那三名军官两男一女，那名女中尉十分美丽，但这三人面对史耐德就像面对一个电脑查询界面一样，声音冷淡地输入问题等待回答，没有一丝礼貌的表示，更没一句多余的话。</p>	<p>Condujeron a Schneider a una cabina esférica para hablar sobre los detalles técnicos del sistema de objetivos de la nave con tres oficiales, que trataron al ex comandante como si fuera un ordenador. Le formularon preguntas con una voz apática y esperaron su respuesta. No había en su tono el más mínimo rastro de cortesía, y no le dirigieron una sola palabra de más.</p>
<p>那三名军官两男一女，那名女中尉十分美丽: ‘los tres oficiales eran dos varones y una mujer. Esa oficial era muy guapa’</p>	<p>/</p>

El texto fuente es un ejemplo perfecto que refleja el desequilibrio de la descripción de la belleza entre las mujeres y varones, expuesto en el epígrafe 3.2.4.3.5.

Por la expresión del texto origen 两男一女 [liǎng nán yī nǚ], ‘dos varones y una mujer’, podemos saber la composición por sexo de este grupo de oficiales. Curioso es que Liu Cixin añada un detalle descriptivo o un comentario sobre la apariencia agradable de la mujer —那名女中尉十分美丽 [nà míng nǚ zhōng wèi shí fēn měi lì], ‘esa oficial era muy guapa’—, sin molestarse en prestar atención a la cara de sus dos compañeros. Nos da una sensación de que el escritor chino decide poner una mujer en este grupo de oficiales no porque las mujeres se lo merezcan, sino simplemente porque quiere decir que, si hay una mujer, es hermosa, lo cual Russ (1972/1973: 82-83, *vid.* 2.2.7.) estima sexista.

Además, esta frase es innecesaria, pues es un personaje con poca relevancia — quien lee la novela no va a volver a encontrar a este personaje femenino o sus dos compañeros después de este fragmento— y su belleza no desempeña un papel fundamental —por no decir que no desempeña ninguno— en el trabajo que tiene que hacer, que consiste simplemente en interrogar a un detenido. De suerte que puede considerarse que el texto chino, que se concentra indebida y solamente en la belleza femenina, puede ser sexista.

No ocurre lo mismo en el texto final, en el que queda borrado tal detalle, junto con la información de la composición por sexo de las tres personas. Al recibir un efecto distinto, los lectores españoles no van a saber —ni les interesaría saberlo— si hay mujeres en el grupo de oficiales ni si la(s) mujer(es) es/son guapa(s). No supone una pérdida de información grave. Al mismo tiempo, la falta del susodicho detalle implica que, para el

traductor, en la situación dada, la belleza femenina no debe merecer una atención extra. Como los ejemplos estudiados antes, Agustín Alepuz Morales recurre a la técnica de elisión y la estrategia de omisión para soslayar dicho mensaje que es, a la vez, innecesario y, desde la perspectiva feminista, inadecuado.

Sin embargo, no queremos cerrar el estudio de este caso sin proponer unas posibles soluciones más. Por ejemplo, si el traductor omitiese cómo es físicamente la oficial, pero conservase la información de la composición por sexo de este grupo de oficiales, el texto terminal sería mejor en términos de feminismo: por un lado, destaca la presencia de las mujeres en el ámbito público (hablaremos de este aspecto también en el caso (61)), y, por otro lado, no las califica por o vincula con la belleza física.

7.2.1.2. Tratamiento de las expresiones chinas directamente relacionadas con la belleza femenina de los personajes femeninos con varias apariciones: 漂亮 [piào liàng], ‘guapa’, 美丽 [měi lì] y 美 [měi], ‘bella’

CASO (56)

Texto original chino: página 171 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 226 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
泰勒首先注意到的是那位美丽的母亲，她仍是少女的样子，倒像是那个一周岁的孩子的姐姐。	Lo primero que le llamó la atención fue <u>la madre</u> , de aspecto tan joven, como si fuese la hermana mayor de la niña de un año.
那位美丽的母亲: ‘aquella madre bella’	la madre

Después de la revelación de sus planes por parte de su desvallador, Frederick Tyler hace una visita a Luo Ji. Los textos que tenemos citados en la tabla son descripciones sobre Zhuang Yan, la pareja del vallado chino.

El texto origen expone una propiedad de esta mujer: la belleza. 那位美丽的母亲 [nà wèi měi lì de mǔ qīn] es traducible por *aquella madre bella*. A decir verdad, los lectores, chinos o españoles, desde el principio, ya se enteran de que el vallado chino quiere casarse con una mujer guapa, de tal manera que la información de su belleza no resulta de ninguna forma crucial o imprescindible en la descripción de la visita de Frederick Tyler. Por otra parte, en el texto de partida, la imagen de Zhuang Yan está estrechamente vinculada con la belleza femenina, mientras que parece que la apariencia

de los varones no es relevante, lo cual evidencia el sexismo al nivel discursivo o el sexismo sintáctico de la versión china (*vid.* 3.2.4.1. y 3.2.4.3.5.).

En cambio, por lo visto, a Javier Altayó y Jianguo Feng no les parece oportuno que el adjetivo 美丽的 [měi lì de], ‘bella’, que califica a Zhuang Yan y destaca su belleza, tenga cabida en la traducción. Apelando a la técnica de elisión y la estrategia de omisión, estos dos traductores escriben simplemente *la madre* y así elaboran un texto meta con efectos feministas.

Sin embargo, como hemos visto anteriormente, los lectores tanto chinos como españoles se han enterado antes de leer este fragmento de la buena presencia de Zhuang Yan, de modo que esta figura encaja a la perfección con una de las típicas imágenes de los personajes femeninos de las obras de ciencia ficción: se caracterizan por la belleza (*vid.* 2.2.7.). Por lo tanto, en este caso, así como en todos los del presente epígrafe, en los que los personajes femeninos estudiados tienen más de una sola aparición en la novela y su belleza se menciona una y otra vez, este aspecto sexista, constante a lo largo de toda la historia, no se puede mitigar con una sola elisión de los adjetivo como 美丽的 [měi lì de], ‘bella’.

CASO (57)

Texto original chino: página 328 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 410 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
在方阵前面有三名军官，章北海的目光最后落在中间的那位美丽的年轻女性身上，她的肩上有四颗星在闪亮，应该是“自然选择”号的舰长。	Había tres oficiales delante de la formación, y su vista acabó centrada en <u>la joven</u> que ocupaba la posición central con sus cuatro relucientes estrellas en los hombros. Sin duda, se trataba de la capitana de <i>Selección natural</i> .
那位美丽的年轻女性: ‘aquella mujer joven bella’	la joven

Zhang Beihai es un militar de principios del siglo XXI. Después de la hibernación, asume el cargo de comandante de la fuerza espacial en el siglo XXIII. En el primer encuentro entre él y los soldados espaciales de la nueva generación, hay tres oficiales delante de la formación: una mujer, Dongfang, y dos varones. Curiosamente, en el texto fuente podemos hallar un adjetivo sobre la belleza física, cuyo uso, en este caso, es exclusivo para la oficial: 美丽的 [měi lì de], ‘bella’.

Si no sabemos nada en torno a los aspectos físicos de los oficiales de sexo masculino, esta característica de Dongfang también debe carecer de importancia. Al contrario, si se presta la atención especial a las propiedades físicas de las mujeres, como lo que podemos encontrar en el texto de partida, podría ser una muestra de sexismo (*vid.* 3.2.4.3.5.). Con base en estas premisas, creemos que el hecho de que Javier Altayó y Jianguo Feng elijan no contar a sus lectores meta que esta mujer es guapa evita el sexismo. Esta solución con efectos feministas se lleva a cabo con la ayuda de la técnica de elisión y la de la estrategia de omisión.

En los siguientes dos casos, seguiremos con el análisis de las descripciones sexistas de la belleza de Dongfang. Como es fácil de ver, es un problema constante a lo largo de la obra, dado que es un personaje con cierta importancia y ella, junto al énfasis en su hermosura, está presente en numerosas escenas. De manera que, si bien esta figura nos recuerda el sexismo que consiste en el hecho de que todas las mujeres de la ciencia ficción son guapas (*vid.* 2.2.7.), la eliminación del énfasis en su hermosura, como la de este caso y las de los siguientes, no puede erradicarlo, porque de todas formas en otras partes de la novela los lectores españoles van a descubrir que es una mujer con una gran belleza.

CASO (58)

Texto original chino: página 341 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 424 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
<p>“东方。”章北海轻轻地唤了一声。</p> <p>“嗯？”美丽的舰长转过身来，她的双眸中映着银河系的星光。</p>	<p>—Dongfang —dijo él en voz baja.</p> <p>—¿Hum? —<u>La capitana</u> se giró. Los ojos le brillaban por la luz de las estrellas de la Vía Láctea.</p>
<p>美丽的舰长: ‘guapa capitana’</p>	<p>la capitana</p>

La escena de este caso tiene lugar en una lección dada por parte de Dongfang a Zhang Beihai sobre el control de la flota (volveremos a situarnos en esta escena en el caso (77)). Dicho con otras palabras, esta conversación se da en un contexto laboral serio.

En el texto fuente, Liu Cixin, para designar a Dongfang, pone *美丽的舰长* [měi lì de jiàn zhǎng], ‘guapa capitana’. Pues bien, si están los dos en un lugar de trabajo, lo que importa deben ser sus habilidades u otras propiedades profesionales, no su belleza. Además, si no existen expresiones sobre el varón en esta situación como *el guapo*

comandante, es decir, si la belleza de los varones queda olvidada o ignorada, es, como hemos dicho en el apartado 3.2.4.3.5. y numerosas veces en el presente capítulo, un tratamiento injusto y sexista.

En la traducción española, al contrario, tal adjetivo que se concentra en la belleza de Dongfang no tiene presencia: lo que se pone en el texto de destino es nada más que *capitana*. Esto, después de la elisión u omisión, contribuye a la consecuencia: el texto final no es sexista.

CASO (59)

Texto original chino: página 409 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)
同“自然选择”号上的许多男人一样，美丽的舰长一直是蓝西中校暗恋的对象，当他看到眼中失去阳光的东方延绪显得那么脆弱和无助时，心中涌起一阵痛楚。
Como otros muchos hombres de <i>Selección natural</i> , Lan Xi estaba secretamente enamorado de la bella capitana. Cuando él vio su aspecto frágil y desamparado con la pérdida de la luz del sol en sus ojos, un dolor brotó en su corazón.
Traducción española: página 503 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
/

La tabla que hemos elaborado para este caso y para algunos casos que tenemos por delante es distinta que las que hemos visto hasta ahora. Estas nuevas tablas tienen solo una columna, pero están formadas por múltiples filas. Según las informaciones de las filas rosa podemos saber de dónde se sacan los textos citados, que se colocan, por su parte, en las filas azules. La fila verde se destina a la traducción que hacemos respetando el contenido del texto original chino. Ponemos tablas de este modelo con el objetivo de explicar bien los casos en los que se encuentra una diferencia tan complicada entre el texto original y el texto final que, si queremos llevar a cabo nuestro análisis, no nos basta con dar traducciones propias de solo ciertas palabras o frases, tal como hemos hecho en la mayoría de los casos estudiados. Por consiguiente, nos parece mejor hacer una traducción propia del texto original completo con miras a una comparación exhaustiva entre la traducción nuestra y la resultante.

Volvamos ahora al caso (59). En el texto fuente, Lan Xi es el psicólogo jefe de la nave *Selección natural*, y “la bella capitana” es Dongfang. Después de notar unas señales de desequilibrios psicológicos entre la tripulación, Lan Xi decide dialogar con la capitana. Antes del inicio de la conversación entre estas dos personas, Liu Cixin introduce un detalle sobre la relación entre ellos: además de ser compañero de Dongfang, Lan Xi,

sigilosamente, está enamorado de la bonita capitana y siente simpatía por ella, provocada por su fragilidad e impotencia. Expresándolo con nuestras palabras, es un fragmento con tres aspectos sexistas.

En un primer momento, es sexista el hincapié en la belleza femenina (*vid.* 3.2.4.3.5.). Tengamos en cuenta que Liu Cixin no dedica tanta atención —por no decir poca o ninguna— a la belleza de Lan Xi o de los personajes del otro sexo.

En segundo lugar, el afecto amoroso unidireccional que siente Lan Xi por Dongfang no solo resulta poco importante para el desarrollo de la trama, sino que parece más bien un detalle aislado y sobrante, sobre todo si tomamos en consideración que el contacto que tiene una con otro es nada más que sobre el trabajo. El énfasis en la afición que siente Lan Xi por Dongfang, en cierto modo, se basaría en el valor sexual de las mujeres como un sujeto sexual para los varones: las mujeres gustan a los varones y son pasivas en los juegos románticos (García Meseguer, 1988: 166). Por este motivo, y desde nuestro punto de vista, tal detalle amoroso no solo es innecesario en esta circunstancia, sino que puede ser considerado sexista.

En tercer lugar, hablemos de la fragilidad de la capitana, una propiedad que provoca la empatía de Lan Xi. Es cierto que el estado mental de Dongfang no se encuentra muy estable; mejor dicho, está desanimada por la oscuridad que la está esperando en el futuro. Por ejemplo, tras el fragmento anterior, borrado en la traducción, tiene lugar un largo diálogo entre Dongfang y Lan Xi, en el que se evidencia repetidas veces la desesperación de la capitana.

En realidad, la tristeza de Dongfang, quien ya se da cuenta del poder destructivo de lo que está pasando entre los colegas de su nave, se asocia fuertemente con la preocupación por la situación de “no-gente”, o, mejor, la pérdida de la humanidad, de los primeros humanos que han salido al espacio. Ponemos esto para aclarar que no nos parece necesariamente un tabú para la ideología feminista la debilidad de las mujeres, sobre todo si es una preocupación humanística.

Ahora volvamos al texto citado en el presente caso. Según Liu Cixin, la tristeza y la debilidad de Dongfang son elementos provocadores para la empatía de un compañero varón que la quiere. Hablando de las ideas tradicionales con respecto a las imágenes de las mujeres, García Meseguer (1988: 166) vincula la debilidad y la necesidad de la protección en estos términos: “La mujer, sexo débil, con deseo de gustar y de ser protegida [...]”. Podemos presumir que la escena en la que la vulnerabilidad de Dongfang despierta

la empatía (e incluso la naturaleza protectora) de Lan Xi hasta cierto punto constata dicha ligazón.

Este fragmento queda borrado en la versión en castellano. Ahora, tomando como punto de partida los tres aspectos sexistas del texto origen, podemos sintetizar los efectos de la traducción que hacen Javier Altayó y Jianguo Feng: al no atañer a la innecesaria focalización en la hermosura femenina, la relación amorosa unidireccional y la vinculación entre la debilidad de Dongfang y la protección o empatía de Lan Xi, el texto terminal es menos sexista que el original. La falta de las informaciones polémicas en la traducción, entonces, es el resultado del empleo de la técnica de elisión y de la estrategia de omisión.

CASO (60)

Texto original chino: página 186 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 281 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
太空的基色是肃杀的黑色和银色，分别来自空间的深渊和冰冷的星光；而程心真的像一个美丽的东方圣母，她与怀中的婴儿沐浴在柔和的金色阳光中，让人们又找回已久违半个世纪的离太阳很近时的感觉。	El patrón de colores del espacio era básicamente el negro y el plateado, adornado por la profundidad del cosmos y la fría luz de las estrellas. En cambio, Cheng Xin parecía <u>una madona oriental</u> . Un brillo cálido y dorado bañaba a ella y al bebé, y daba a todos los presentes la sensación de estar ante el sol, una sensación que habían echado de menos desde hacía medio siglo.
一个美丽的东方圣母: ‘una bella madona oriental’	una madona oriental

Texto original chino: página 229 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 346 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
而程心这时正好成了寄托母爱的对象， <u>这个来自公元世纪的年轻美丽的女性</u> 是先祖派来的爱的使者，是母爱的化身。当公众对程心的感情纳入了日益浓厚的宗教氛围中时，一个新纪元圣母的形象再次被逐渐建立起来。	Como encarnación del amor materno, Cheng Xin era el objeto perfecto de ese anhelo. A medida que los sentimientos de la población hacia Cheng Xin se mezclaron con la cada vez más densa atmósfera de religiosidad, su imagen como Virgen María de una nueva era volvió a adquirir protagonismo.
这个来自公元世纪的年轻美丽的女性是先祖派来的爱的使者: ‘esta mujer, joven y bella, del siglo XXI, era la mensajera del amor mandada por los ancestros’	/

Son dos ejemplos referentes a la portadora de la espada, Cheng Xin, para loar su filantropía. En el principio del tercer volumen, mediante los recuerdos de Yun Tianming, los lectores, chinos y españoles, ya están enterados de que es una mujer muy bella y encantadora.

Por un lado, Cheng Xin es otra mujer hermosa, lo cual es cuestionable según los estudios feministas (*vid.* 2.2.7.). Por el otro, esta característica se repite múltiples veces en la tercera parte de la trilogía, y tal repetición no tiene por qué ser siempre razonable: tal como hemos enseñado en el apartado 3.2.4.3.5., Miller y Swift (2000: 104-105) estiman que, si la belleza de los hombres no se pone de manifiesto, el énfasis repetido en la femenina puede ser sexista.

En lo que sigue veremos dos traducciones en las que se emplean la técnica de elisión y la estrategia de omisión para tratar el texto de partida con contenido acerca de la belleza femenina de Cheng Xin.

Veamos el primer ejemplo. En el texto original chino, Cheng Xin, aparte de ser una madona oriental, se caracteriza por la belleza, según la expresión 一个美丽的东方圣母 [yī gè měi lì de dōng fāng shèng mǔ], ‘una bella madona oriental’. Sin embargo, la traducción no hace resaltar su belleza y pone nada más que *una madona oriental*.

Si leemos atentamente el segundo ejemplo, al instante nos damos cuenta de la diferencia notoria entre el texto origen y el texto meta: en la traducción falta una frase que existe en la versión china: “（……）这个来自公元世纪的年轻美丽的女性是先祖派来的爱的使者（……）”, que traduciríamos como “[...] esta mujer, joven y bella, del siglo XXI, era la mensajera del amor mandada por los ancestros [...]”.

Por una parte, la omisión de esta frase en la traducción en castellano se debería al hecho de que se ha mencionado en este pasaje que en la protagonista se encarna el amor materno y es el objeto perfecto del anhelo de amparo maternal que domina en la gente. Es decir, si se agregase esta frase al texto final, resultaría tautológica —lo es también en el texto chino, a decir verdad—, pues lo que quiere decir en el fondo es que Cheng Xin es el símbolo del amor y de la protección (de los antepasados), parecido al mensaje transmitido por las restantes frases que sí tienen cabida en la traducción.

Por otra parte, la eliminación de la frase también permite a Agustín Alepuz Morales evadir la acentuación, sexista e innecesaria, de la belleza física de la portadora de la espada, que, además, no es de ninguna manera la propiedad más importante en ella,

si pensamos en las otras virtudes —inteligencia, conocimientos científicos, diligencia, etc.— con que cuenta.

En definitiva, en comparación con el texto origen, la traducción, en la que se ponen en práctica la técnica de elisión y la estrategia de omisión, no es sexista en el sentido de que no da realce a la belleza femenina cuando no es necesario.

CASO (61)

Texto original chino: página 81 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 113 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
会场安静下来，联合国秘书长萨伊 ¹²⁶ 正在走上主席台，她是继阿基诺夫人、阿罗约之后，菲律宾贡献给世界的第三个美女政治家，也是在这个职位上危机前后跨越两个时代的一位。	En la sala empezó a hacerse el silencio: la secretaria general Say se dirigía hacia el podio. <u>Aquella dirigente de nacionalidad filipina</u> llevaba al mando de la organización desde antes del estallido de la crisis.
她是继阿基诺夫人、阿罗约之后，菲律宾贡献给世界的第三个美女政治家: ‘ella era, después de Corazón C. Aquino y Gloria Macapagal Arroyo, la tercera política bella que Filipinas había brindado al mundo’	aquella dirigente de nacionalidad filipina

Say es la secretaria general de la ONU. Para conocer la manera en la que la presenta Liu Cixin, hemos de hacer una traducción respetuosa, más que la traducción de Javier Altayó y Jianguo Feng, con el contenido del texto de partida: “En la sala empezó a hacerse el silencio: la secretaria general de la ONU Say se dirigía hacia el podio. Ella era, después de Corazón C. Aquino y Gloria Macapagal Arroyo, la tercera política bella que Filipinas había brindado al mundo, y ella también experimentó en este puesto la crisis que marcó un antes y un después”.

Nos interesa la parte subrayada. El texto chino, como fácilmente podemos ver, cuando habla de las tres eminentes políticas filipinas, no se concentra en sus experiencias o habilidades profesionales, sino que pone el acento en su belleza física.

¹²⁶ En la versión china destinada exclusivamente a la traducción, la secretaria general de la ONU se llama 扎伊尔 [zhā yī ěr], aparentemente un nombre no chino, y, en el texto que denominamos texto de partida, esto es, la versión de Chongqing Publishing Group, su nombre es 萨伊 [sà yī]. No obstante, como podemos observar, en la traducción se llama Say, lo que se explica por la pronunciación de 萨伊 [sà yī]. De todas maneras, esta diferencia entre las dos versiones chinas no afecta al argumento de la obra ni a nuestro análisis. En este trabajo, llamamos a la secretaria general de la ONU 萨伊 [sà yī] o Say.

Partiendo de la paradoja observada por Miller y Swift (2000: 70, 104-105, *vid.* 3.2.4.3.5.) y mencionada también en el análisis del caso (42), nos gustaría formular otra relación entre las habilidades y la belleza de las mujeres: según los pensamientos sexistas, si una mujer es brillante por algo que no sea su fisonomía, es importante que sea asimismo guapa. Dicho con otros términos, la capacidad y la hermosura de una mujer no son dos elementos inconciliables; más bien la última es un valor adicional necesario para la primera (*vid.* 2.2.7.). En este sentido, la yuxtaposición de la belleza y las habilidades de las mujeres es, a nuestro entender, una muestra de sexismo.

Por otra parte, se corrobora de nuevo la teoría de Russ (1972/1973: 82-83, *vid.* 2.2.7.), que critica los roles estereotipados que desempeñan los personajes femeninos en la ciencia ficción: físicamente son atractivos.

En contraposición a Liu Cixin, los traductores solo aclaran que Say es de nacionalidad filipina, sin ir tan lejos para hablar de su belleza ni mencionar sus predecesoras. Es fácil de entender, tal como hemos explicado en los pasajes anteriores, que la supresión del hincapié en su belleza hace posible la eliminación del sexismo del texto fuente.

Nos parece discutible, no obstante, la falta de la mención de las otras dos políticas filipinas. Nosotros haríamos una traducción como “Ella era, después de Corazón C. Aquino y Gloria Macapagal Arroyo, la tercera política importante de nacionalidad filipina”, que no solo elide el comentario sexista sobre físicamente cómo son ellas, sino que puede hacer constar la contribución de las mujeres en el sector político, algo comentado en el estudio del caso (55).

Desde luego, el olvido de la frase china subrayada no debe ser considerado una falta, sino que mostraría el desacuerdo con el autor chino en lo que concierne a la focalización sexista en la belleza femenina, si bien la traducción no llega a ser una solución ideal, a nuestro parecer. Se percibe el uso de la técnica traductora de elisión y el de la estrategia de omisión.

CASO (62)

Texto original chino: página 422 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 615-616 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
他问程心，“你记得萨伊吗？” 程心点点头，“当然记得。”	—Se volvió hacia Cheng Xin—. ¿Te acuerdas de la secretaria general Say? —Por supuesto —asintió Cheng Xin. [...]

(……) “ <u>那也是个美人</u> , 这些年我也常想起她 (……) ”	— <u>Era toda una visionaria</u> . Todos estos años me he acordado muchas veces de ella.
那也是个美人: ‘también era una mujer bella’	era toda una visionaria

Como hemos dicho en el capítulo 4, el destino final de la Tierra y del sistema solar, un mundo de espacio tridimensional, es caer a las dos dimensiones. Antes de la plena caída, Cheng Xin se despide de Luo Ji, quien decide entrar en el “nuevo mundo” junto con su entorno. En las últimas conversaciones, Luo Ji menciona los esfuerzos que hace Say, la antigua secretaria general de la ONU de hace cuatrocientos años, para promover un proyecto de preservación de la herencia de la humanidad. En su época, en la que la corrección política demanda la creencia de que la humanidad resistirá y sobrevivirá, este proyecto se considera como una forma de Escapismo y se suspende tras su muerte. Cuatro siglos después, la humanidad, frente al inevitable hundimiento de su civilización y el ocaso de su historia, se da cuenta de que Say tiene razón y se pone a recuperar lo que propone ella.

En el texto original, Luo Ji, hablando de la Say de su memoria, dice “También era una mujer bella; me he acordado muchas veces de ella estos años”. Esto, de nuevo, acentúa la importancia de la belleza para una mujer, y en este caso transmite este mensaje: si el vallado se fija en la belleza de una gran mujer, también su compañera de lucha, quien tiene tantas virtudes que, en efecto, la buena presencia no es ni mucho menos la más llamativa o la que la mantiene viva en la memoria de la gente a lo largo del tiempo, es porque, por muy destacada que sea en su profesión o en otros ámbitos públicos, para Luo Ji lo que la hace ser recordada es nada más que la bonita apariencia, un valor adicional pero necesario, como hemos dicho cuando estudiábamos el caso anterior. En pocas palabras, puede ser una muestra de sexismo (del protagonista).

Por otro lado, el énfasis en la belleza, además de ser sexista, no parece natural o necesario en esta circunstancia, pues, dado el contexto, la belleza de Say no parece un factor importante o favorable para el trabajo de la preservación de la civilización humana que promueve ella.

Ante un texto de partida como tal, Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D) es consciente de que “[a]quí una traducción literal habría sonado extraña al lector, por tratarse de un detalle irrelevante”.

En contraste con el texto origen, el comentario que hace el vallado sobre la secretaria general, de acuerdo con la traducción a la lengua hispana, se centra en su habilidad de tener una visión de futuro.

Comparando el texto original y el texto final, podemos sacar la conclusión de que el segundo es más adecuado por las siguientes razones. Además de eludir la acentuación sexista y destemplada de la hermosura de la antigua secretaria general de la ONU, el texto de destino es más lógico y natural: lo visionario puede ser el principal motivo por el que Luo Ji se acuerda de ella después de tanto tiempo, y al mismo tiempo esta propiedad, en comparación con la belleza física, encaja mejor con el hecho de que Say es la primera persona, sin lograr ser comprendida durante tanto tiempo, que consigue prever el final del mundo y de la humanidad, cuya correcta solución se reinicia en el último tiempo de la historia de los seres humanos terrícolas.

La traducción por parte de Agustín Alepuz Morales supone un ejemplo de la técnica de adaptación, y el mismo traductor también parece recurrir a la estrategia de secuestro y la de sustitución para hacer tal cambio a la hora de tener el texto fuente sexista en la mano.

Antes de pasar al siguiente caso, volvamos a prestar atención a las palabras del traductor. En este caso, el motivo por el que hace la modificación del texto sería el hecho de que considera que, para que sea recordada, son importantes las capacidades de Say, no su belleza (Agustín Alepuz Morales, comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D). Puede tratarse de una idea feminista. Por lo tanto, lo que hace Agustín Alepuz Morales a la hora de abordar este texto original tal vez es, aunque de forma inconsciente, intervenir para erradicar el sexismo. En este sentido, es un caso parecido a los (43), (44) y (68).

7.2.2. Tratamiento de los detalles innecesarios o inadecuados sobre los aspectos físicos de las mujeres

CASO (63)

Texto original chino: página 189 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 264 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
---	---

两分钟后，叶文洁护卫中的一员，一名苗条美丽的少女动人地笑了笑， <u>那笑容是那么醒目，将很多人的目光引向了</u> 她。少女 <u>袅袅婷婷</u> ¹²⁷ 地向潘寒走去。	De pronto, una de las chicas del grupo de escoltas de Ye Wenjie esbozó una sonrisa y dio un paso al frente. Esbelta y bien parecida, se acercó <u>lentamente</u> a Pan Han.
动人地: ‘de manera atractiva’	/
那笑容是那么醒目，将很多人的目光引向了她: ‘la sonrisa era tan atractiva y llamativa que atrajo las miradas de mucha gente’	/
袅袅婷婷: ‘(mujeres andan) ligera y suavemente’	lentamente

Se trata de la escena del feroz conflicto entre los adventistas y los redencionistas, dos facciones principales opuestas dentro de la Organización Terrícola-trisolariana. Pan Han, un adventista radical, es el objeto de eliminación de Ye Wenjie, redencionista y la mayor líder de la asociación. En tales circunstancias, una miembro de su grupo de escoltas se encarga del homicidio, los pormenores de cuyo proceso se pueden encontrar en el caso (65).

Para empezar, intentemos hacer una traducción propia respetuosa con su contenido original: “Dos o tres minutos después, una chica del grupo de escoltas de Ye Wenjie, esbelta y bella, esbozó una sonrisa tan atractiva y llamativa que atrajo las miradas de mucha gente. La joven, ligera y suavemente, se acercó a Pan Han”. Su propósito es terminar con la vida de Pan Han. Notoriamente, estas descripciones subrayadas destacan el atractivo femenino de esta chica y las reacciones que provoca este.

En cambio, su traducción a la lengua hispana, claro está, es más somera. Los detalles de su sonrisa quedan suprimidos, y para describir su forma de andar se emplea *lentamente*, un adverbio neutro, en vez de 袅袅婷婷 [niǎo niǎo tíng tíng], ‘(mujeres andan)

¹²⁷ En la versión china destinada exclusivamente a la traducción, en lugar de 少女袅袅婷婷地向潘寒走去 [shào nǚ niǎo niǎo tíng tíng de xiàng pān hán zǒu qù], aparece 少女袅袅地向潘寒走去 [shào nǚ niǎo niǎo de xiàng pān hán zǒu qù]. De acuerdo con la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 955), 袅袅 [niǎo niǎo] es un adjetivo frecuentemente utilizado para describir el humo ascendente, los objetos largos y blandos que se mueven con el viento y el sonido que dura mucho tiempo. Para describir cómo anda una mujer, la expresión más correcta es 袅袅婷婷 [niǎo niǎo tíng tíng]. Probablemente es un error de Liu Cixin. Como el uso incorrecto de 袅袅 [niǎo niǎo] es entendible en esta circunstancia y también produce un efecto más o menos parecido al que provoca 袅袅婷婷 [niǎo niǎo tíng tíng], bastaría con realizar solo un análisis de la traducción 袅袅婷婷 [niǎo niǎo tíng tíng]-*lentamente* para nuestro estudio.

ligera y suavemente’, una palabra aplicada exclusivamente a la descripción de los movimientos de las mujeres (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 955) y relacionada, a nuestro parecer, con la atracción femenina.

Aquí la única descripción presente sobre el atractivo de la joven es 苗条美丽 [miáo tiào měi lì], ‘esbelta y bella’, cuya traducción española correspondiente es *esbelta y bien parecida*. Puede deberse a que es la primera aparición de este personaje femenino y que los lectores necesitan más informaciones sobre ella. Además, el hecho de que 苗条美丽 [miáo tiào měi lì], ‘esbelta y bella’, sea suficiente para que quienes lo leen conozcan sus básicas características físicas hace que sea posible la supresión de otras descripciones respecto a su encanto femenino. Aun así, nos parece sexista hablar de sus aspectos físicos. Al mismo tiempo, al ser ella un personaje de poca importancia que se presenta solo en pocas páginas, no es imprescindible detallar cómo camina y qué atractivo tiene su sonrisa. Vamos a ahondar el análisis de las descripciones de este personaje femenino en los casos (64) y (65).

Recordemos que la vinculación entre las mujeres y la belleza es un cliché en la ciencia ficción (*vid.* 2.2.7.) y puede ser considerada sexista (*vid.* 3.2.4.3.5.). En la versión española, en cambio, no hay tantos detalles sobre la hermosura de esta mujer, lo cual la hace menos sexista.

La técnica que se emplea en los primeros dos ejemplos es la de elisión, como la estrategia de omisión, pues el traductor al elaborar las traducciones ignora ciertos detalles innecesarios y sexistas del texto origen. El tercer ejemplo nos recuerda la estrategia de sustitución y de secuestro y la técnica de modulación, al tratar de un cambio de punto de vista de la plasmación del modo de caminar: 袅袅婷婷 [niǎo niǎo tíng tíng], ‘(mujeres andan) ligera y suavemente’, pone el acento en la postura de marcha, mientras que *lentamente* enfoca solo la velocidad del movimiento. No nos parece una adaptación porque, si una persona camina ligera y suavemente, o, mejor dicho, si una mujer anda “袅袅婷婷” [niǎo niǎo tíng tíng], sus pasos seguramente son lentos, a nuestro entender.

CASO (64)

<p>Texto original chino: página 207 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)</p>	<p>Traducción española: página 291 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)</p>
--	--

<p>有三个人突然冲出人群，其中包括扭断潘寒脖子的那个美丽女孩儿（……）美丽女孩双手托起晶亮的金属球，让人联想到身材苗条的艺术体操运动员，她又露出那动人的笑，用悦耳的声音说：“各位警官，我们手里拿着的是三枚原子弹，每枚当量一千五百吨级，不算大，我们喜欢小玩艺儿，这是起爆开关。”</p>	<p>De pronto, tres de los rebeldes, dos hombres y <u>la chica</u> que le había retorcido el cuello a Pan Han, echaron a correr [...]</p> <p>A continuación <u>la chica</u> sostuvo en alto con ambas manos la brillante esfera, <u>como si se dispusiera a hacer una exhibición gimnástica</u>, y, sonriendo, dijo:</p> <p>—Agentes, tenemos en nuestras manos tres bombas nucleares de un kilotón y medio. No son demasiado grandes, nos gustan los juguetes pequeños. Este es el detonador.</p>
那个美丽女孩儿: ‘aquella chica bella’	la chica
美丽女孩: ‘chica bella’	la chica
让人联想到身材苗条的艺术体操运动员: ‘hizo recordar a una esbelta gimnasta artística’	como si se dispusiera a hacer una exhibición gimnástica
动人的: emocionante; conmovedor; atractivo’	/
悦耳的: ‘agradable al oído; dulce’	/

<p>Texto original chino: página 210 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)</p>	<p>Traducción española: página 291 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)</p>
<p>“我们的要求很简单：让统帅走，然后咱们一起玩什么都行。”女孩接着说，<u>样子有些娇嗔</u>。</p>	<p>—¡Nuestra exigencia es simple: dejen que nuestro comandante se marche! Después, jugaremos a lo que quieran. —<u>El tono de la chica dejaba bien a las claras que no le tenía miedo a nada.</u></p>
<p>样子有些娇嗔: ‘con un gesto un tanto coqueto que mostraba su descontento’</p>	<p>el tono de la chica dejaba bien a las claras que no le tenía miedo a nada</p>

<p>Texto original chino: página 211 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)</p>	<p>Traducción española: página 293 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)</p>
<p>“站住。”核弹女孩<u>向大史抛了个媚眼</u>警告道，右手拇指紧按在起爆开关上，<u>指甲油在电筒光中闪亮着</u>。</p>	<p>—¡Alto! —le advirtió ella, <u>mirándolo con determinación</u>. Tenía el pulgar sobre el detonador y <u>había dejado de sonreír</u>.</p>
<p>向大史抛了个媚眼: ‘dirigió una mirada coqueta a Da Shi’</p>	<p>mirándolo con determinación</p>
<p>指甲油在电筒光中闪亮着: ‘sus uñas pintadas brillaban en la luz de las linternas’</p>	<p>había dejado de sonreír</p>

Después de matar a Pan Han, a instancias de la comandante y frente a todos los presentes, la misma joven lidera el enfrentamiento contra un grupo de militares, dirigidos por Shi Qiang, utilizando una bomba nuclear como una medida disuasoria. Ahora veremos cómo el escritor chino plasma estas escenas de conflicto y cómo es la figura de la escolta en estas.

En primer lugar, vamos a agregar unas informaciones descriptivas a la traducción resultante del primer texto de partida “有三个人突然冲出人群，其中包括扭断潘寒脖子的那个美丽女孩儿（……）美丽女孩双手托起晶亮的金属球，让人联想到身材苗条的艺术体操运动员，她又露出那动人的笑，用悦耳的声音说（……）”：“De pronto, tres de los rebeldes, dos hombres y la chica bella que le había retorcido el cuello a Pan Han, echaron a correr [...] A continuación, la chica bella sostuvo en alto con ambas manos la brillante esfera, lo cual hizo recordar a una esbelta gimnasta artística, y, otra vez con aquella sonrisa atractiva, dijo con una voz agradable [...]”.

Como es fácil apreciar, en la novela original china Liu Cixin, ignorando los aspectos físicos de los hombres presentes, insiste en la descripción de la belleza de esta mujer y su dulzura durante la transmisión de la amenaza de muerte, lo cual puede ser una señal de sexismo (*vid.* 3.2.4.3.5.). Pero esta no tiene presencia en la traducción confeccionada por Javier Altayó.

Aquí es más que evidente el uso de la técnica de traducción de elisión y la estrategia de omisión. Puede que la eliminación del adjetivo chino 美丽 [měi lì], ‘bella’, sea simplemente para evitar la redundancia. No obstante, como hemos comentado en el caso (54), puede generar unos efectos feministas, y de eso no cabe duda.

También se nota una diferencia entre el texto original y el texto terminal en la descripción de su cuerpo. *Como si se dispusiera a hacer una exhibición gimnástica* se limita a decir que el acto de sostener en alto con dos manos la esfera explotable parece uno de la exhibición gimnástica. Puede que sea por la fluidez de los movimientos de ella o por simplemente la postura, poco común en la vida diaria pero frecuente en la exhibición gimnástica. En cambio, el texto fuente 让人联想到身材苗条的艺术体操运动员 [ràng rén lián xiǎng dào shēn cái miáo tiao de yì shù tǐ cāo yùn dòng yuán], traducible por *lo cual hizo recordar a una esbelta gimnasta artística*, no se concentra en su acto ni describe la situación, sino que hace un comentario sobre lo atractivo que es su cuerpo: lo compara con el de una gimnasta artística esbelta. Otra vez incide en el sexismo el texto original en

la medida en que destaca la atracción de la mujer, como comentábamos en el apartado 3.2.4.3.5.

Podría ser la técnica traductora de modulación la que se usa en este ejemplo, pues la semejanza entre la escena donde aparece la joven y la gimnasia es descrita de distintas maneras en el texto de partida y en el final.

Inmediatamente después tiene lugar la escena del segundo ejemplo¹²⁸. Lo que comprenden los lectores hispanohablantes sobre la chica en esta situación es que tiene un tono audaz a la hora de aclarar la condición a los soldados armados. Luego, como Shi Qiang da un paso hacia delante, la joven lo advierte con una mirada de determinación y un gesto sin sonrisa, según la traducción resultante. En pocas palabras, para quienes leen la traducción española, esta joven tiene una imagen de guerrera valiente y seria, si bien no está del lado de la justicia y la piedad.

Sin embargo, los lectores chinos, a su vez, no reciben la misma información al leer los mismos fragmentos en chino. En realidad, el texto original “女孩接着说，样子有些娇嗔（……）” significa en castellano ‘la chica continuó hablando, con un gesto un tanto coqueto que mostraba su descontento’. La expresión china 娇嗔 [jiāo chēn] aquí se emplea como un adjetivo, pero de hecho es un verbo frecuentemente usado para decir que ‘una persona (femenina y joven) muestra su descontento coqueteando’ (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 651). Además, cuando impide el acercamiento de Shi Qiang, ella le dirige una mirada, no de determinación, sino coqueta —媚眼 [mèi yǎn] significa ‘ojos o mirada coquetos’, con arreglo a la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 890)—, y sus uñas pintadas brillan en la luz de las linternas, de acuerdo con el mismo autor chino.

Es decir, en la versión original la chica puede ser valiente, pero las propiedades más perceptibles de ella son el aire de coquetería y su femineidad, altamente relacionados con la atracción femenina. Por ello, se puede ver el sexismo en el texto original.

Antes de concluir, nos gustaría añadir que lo descrito por Liu Cixin en este caso está en consonancia con las descripciones del caso (63), pues en la escritura original esta joven, si intentamos resumirlo, está caracterizada a la vez por la frialdad, maldad,

¹²⁸ Las palabras de la chica sobre la bomba nuclear del primer ejemplo, que en el libro chino se ubican en el final de la página 207, quedan seguidas por la reacción de Shi Qiang y las otras palabras de ella citadas en el segundo ejemplo, que terminan dicha página e inician la 210. Lo que ocupa las páginas 208 y 209 del mismo libro son unas ilustraciones.

femineidad, belleza y seducción. Si es cierto que la belleza y el atractivo femeninos se asocian con mucha frecuencia con la perversidad y las calamidades, al menos en el contexto cultural chino (Zhou Huanmei, 2011: 19), podemos pensar que la forma de plasmar a la mujer en esta escena de Liu Cixin está influida por este injusto conocimiento estereotípico y que, por otra parte, también puede reforzarlo: es una mujer fascinante y seductora a par que inmensamente peligrosa. La traducción de Javier Altayó, por su parte, rompe la conexión tradicional entre la belleza femenina y la malicia, eludiendo el hincapié en el atractivo.

Visto que en el texto meta no tienen presencia los patentes énfasis sexistas tanto en sus propiedades y atractivo femeninos cuanto en sus comportamientos coquetos, lo que propone Javier Altayó nos parece una solución feminista. Es una *praxis* traductora de la técnica de elisión, la de modulación y la de adaptación, y también de la estrategia de omisión, la de sustitución y la de secuestro.

CASO (65)

Texto original chino: página 189 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2008/2018a)	Traducción española: página 264 de <i>El problema de los tres cuerpos</i> (2016/2018)
潘寒脸色骤变，一手伸进胸前的外衣里，但那少女闪电般冲过来，旁人还没明白怎么回事，她已经用一条看上去如春藤般柔软的玉臂夹住了潘寒的脖颈，另一只手放在他的头顶上， <u>以她不可能具有的力量</u> 和极其精巧的受力角度，熟练地将潘寒的头颅扭转了一百八十度，寂静中颈椎折断的咔嚓声清晰可闻。	A Pan se le ensombreció el rostro en el acto. Con un solo gesto ágil, introdujo la mano en el bolsillo de la chaqueta, pero la chica era aún más rápida y, antes de que nadie atinase a reaccionar, lo sujetó por detrás, con un <u>brazo</u> enroscado alrededor del cuello, <u>como una enredadera</u> , y la otra mano presionándole el cráneo con firmeza. A continuación, <u>aplicando</u> en el ángulo exacto <u>una fuerza insólita para alguien de su <u>complexión</u></u> , le retorció el cuello con una facilidad que solo podía ser fruto de la práctica. El nítido crujido de las cervicales resonó en medio del silencio.
如春藤般柔软的: ‘tan suave o blando como una enredadera’	como una enredadera
玉臂: ‘brazo tan blanco y bello como un jade’	brazo
以她不可能具有的力量: ‘con una fuerza que para ella era imposible de tener’	aplicando [...] una fuerza insólita para alguien de su <u>complexión</u>

Estudiemos el uso de la palabra china 玉 [yù], ‘jade’. Una de sus múltiples frecuentes funciones es utilizarse ‘como metáfora para expresar que algo es blanco, puro

o bello’ (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1602). Si funciona para denotar belleza, en especial la belleza femenina, es porque el jade es puro, claro, natural, brillante y de bonito color, y estas propiedades son parecidas a las de la hermosura de una mujer (Yang Yu, 2014: 25-26). Por lo tanto, 玉臂 [yù bì], literalmente ‘brazo de jade’, se entiende como ‘brazo tan blanco y bello como un jade’.

Coloquemos esta expresión china en su contexto correspondiente. En el texto original Liu Cixin proporciona varios detalles de cómo la joven mata en público a Pan Han y por uno de ellos sabemos cómo es el brazo de esta muchacha asesina, el que termina con la vida de Pan Han retorciéndole el cuello: es un brazo tan blanco y bello como un jade. Ahora bien, ¿por qué es importante que los lectores sepan que su brazo es bonito? O, mejor, ¿es importante que lo sepan? La respuesta dada por Javier Altayó es negativa. En su traducción también se engloban varios pormenores sobre el proceso de asesinato, pero la analogía metafórica entre el brazo y el jade no tiene cabida: pone *brazo* para verter 玉臂 [yù bì], ‘brazo tan blanco y bello como un jade’, conservando solo el núcleo de este sintagma nominal.

Según lo que hemos puesto en los pasajes 2.2.7. y 3.2.4.3.5., la descripción del brazo, o, mejor dicho, la focalización en la belleza, del texto original puede ser una muestra de sexismo, y en el texto meta no tiene cabida, merced a la eliminación de la metáfora jade-belleza femenina. La técnica de traducción que se emplea aquí es, claro está, la de elisión, junto con la estrategia de omisión.

Antes de pasar al siguiente caso, tenemos otros dos ejemplos que estudiar.

Primero, nos percatamos de que el brazo de la asesina, en el texto fuente, es no solo bello sino también suave o blando, como una enredadera. Luego, en el momento en que comenta la fuerza que se necesita para el asesinato, el escritor chino pone 以她不可能具有的力量 [yǐ tā bù kě néng jù yǒu de lì liàng], al que traduciríamos como *con una fuerza que para ella era imposible de tener* o *con una fuerza que ella no podía tener*, dos traducciones respetuosas con el contenido original. Prestemos atención al pronombre 她 [tā], ‘ella’. Cuando los lectores chinos leen esta frase, la primera interpretación que hacen bien probablemente es así: si ella no tiene fuerza, es porque las mujeres no la tienen. No cabe duda de que la información básica transmitida por el pronombre femenino 她 [tā], ‘ella’, es su sexo. Pese a que pocas líneas antes el escritor chino menciona que es una

persona delgada, quienes leen el texto chino no irían a pensar que sea una fuerza difícil de tener porque no es proporcionada a su delgadez.

Parece que el texto chino causa un efecto que se debe evitar, según la ideología feminista, que es el refuerzo de la vinculación estereotípica sexista entre las mujeres y la blandura y la debilidad (*vid.* 2.2.7.).

Ahora leamos la traducción. También aparece la metáfora enredadera-brazo, pero la analogía que une estos dos elementos no es la blandura; más bien para los lectores hispanos la conexión entre los brazos de la joven y la enredadera es nada más que la postura: los brazos enroscan al cuello de Pan Han, como una enredadera rodea a un tronco o un pilar. Después, “aplicando [...] una fuerza insólita para alguien de su complexión [...]” tampoco provoca la misma reacción en los lectores españoles como el texto chino en los suyos, ya que en el texto final lo que decide si alguien puede disponer o no de tal fuerza no es el sexo biológico sino la complexión. Vale decir, para quienes leen el texto en la lengua receptora, la interpretación más posible es la siguiente: una persona tan delgada como ella no tiene fuerza, y esto no tiene nada que ver con el sexo femenino. Por todo lo expuesto, podemos afirmar que, desde el punto de vista de la traducción feminista, el texto de destino es mejor que el original en la medida en que el primero elude ocasionar entre sus lectores destinatarios una interpretación estereotípica sexista referente a la suavidad y la debilidad de las mujeres.

Javier Altayó parece recurrir a la técnica traductora de modulación a la hora de introducir la conexión entre los brazos de la asesina y la enredadera, y a la de amplificación, añadiendo la relación entre la falta de fuerza y las condiciones físicas de una persona, no existente en la versión china, para explicar lo inconcebible que supone el hecho de que ella cuente con esa descomunal fuerza. Con respecto a las estrategias, pueden ser la de secuestro de Von Flotow y la de sustitución de Wallmach las que son usadas en esta práctica de traducción.

CASO (66)

Texto original chino: página 93 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 128 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
他努力想坐起来，那个金发碧眼的护士并没有阻止他，而是把枕头垫高帮他半躺着靠在上面。	Trató de sentarse y la enfermera, en lugar de impedirlo, se limitó a ponerle una almohada detrás para que apoyara la espalda.
金发碧眼的: ‘con pelo rubio y ojos claros aturquesados’	/

Después de la reunión en la que es nombrado vallado, Luo Ji padece un atentado inmediato organizado por parte de la Organización Terrícola-trisolariana. Aunque no lo tenemos citado en la tabla, hemos de tomar en consideración antes de nada un detalle interesante: según el texto final, es un médico con gafas quien le hace un diagnóstico. Ahora volvamos al contenido que tenemos en la tabla: después del tratamiento, Luo Ji se recupera del coma e intenta sentarse con la ayuda de una enfermera. Esto es lo que nos cuenta la traducción.

Pero quienes pueden leer la obra en chino reciben mensajes distintos. En primer lugar, no tienen ninguna idea sobre el sexo de tales profesionales sanitarios por la falta del género gramatical en los sustantivos chinos (*vid.* 3.2.4.3.1.); en segundo lugar, además de saber que quien diagnostica es un doctor o una doctora con gafas, reciben otro detalle sobre el aspecto físico de la persona que se dedica a la asistencia del vallado herido: tiene pelo rubio y sus ojos son claros, de color azul o verde.

Tornemos de nuevo a la traducción de Javier Altayó y Jianguo Feng. El tratamiento del sexo de las dos personas por parte de los traductores refleja la influencia del *Male-As-Norm Principle* (*vid.* 3.2.4.3.3.). Puede que ellos piensen que quien tiene la autorización legal para ejercer la medicina es o suele ser un varón y quien se asocia con la enfermería debe de ser una mujer, o también es posible que pongan así los géneros a estos dos personajes sanitarios no porque sus mentes sean esclavas de dicho principio sino simplemente porque creen que así es más frecuente en una circunstancia como tal. Sea la razón que fuere, podemos percibir la preeminencia de tal principio.

Aunque esta traducción encaja con el *Male-As-Norm Principle*, un fenómeno criticable para la traducción feminista, genera efectos defendidos por esta ideología: aunque el texto original no sea necesariamente sexista, si en la traducción son un médico y una enfermera, y la enfermera es rubia y con ojos claros aturquesados, mientras que el doctor lleva gafas —este detalle se podrá incluso concebir como una muestra de sabiduría y experiencia, como hemos dicho en el caso (50)—, un texto meta así reforzaría el conocimiento convencional de que para un varón lo que importa es la capacidad, pero lo que se quiere saber de una mujer son sus aspectos físicos, que, además, suelen ser bonitos (*vid.* 3.2.4.3.5.).

Partiendo de lo expuesto en el párrafo anterior, y desde la perspectiva de la traducción feminista, creemos que es adecuada la traducción hecha por Javier Altayó y Jianguo Feng en el sentido de que, si bien es cierto que incide en el *Male-As-Norm Principle*, no habla de los aspectos físicos de la mujer y así puede minimizar su

importancia en un contexto profesional; si no, su pelo y sus ojos serían lo único que la califica.

La ausencia de la parte correspondiente de 金发碧眼的 [jīn fà bì yǎn de], ‘con pelo rubio y ojos claros aturquesados’, muestra que los traductores utilizan la técnica de elisión y la estrategia de omisión a la hora de abordar el texto original.

CASO (67)

Texto original chino: página 157 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 243 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
<p>涌动的人群顿时凝固了，人们看到站在垛顶的是智子，她仍是那身迷彩服打扮，颈上的黑巾在热风中飘荡，更衬托出脸庞的<u>白皙</u>。</p> <p>“排队！”智子对着人群喊道。</p> <p>镜头拉近，可以看清智子怒视人群的<u>美丽的眼睛</u>，她的声音很大，在运输机的轰鸣声里都能听清。</p>	<p>La anárquica muchedumbre paró en seco al ver que la figura que había en lo alto del cargamento era Tomoko. Seguía vistiendo de camuflaje, y la bufanda negra que llevaba atada al cuello ondeaba en el viento caliente y contrastaba con <u>la palidez</u> de sus facciones.</p> <p>—¡En fila! —bramó Tomoko.</p> <p>La cámara volvió a ampliar la imagen. Los <u>bellos ojos</u> de Tomoko lanzaron una mirada fulminante a la multitud. Tenía una voz muy potente que se oía por encima del estruendo del motor de los vehículos.</p>
白皙: ‘(tez) blanca, limpia y clara’	la palidez
美丽的眼睛: ‘ojos bonitos’	bellos ojos

Tras el inicio de la Gran Migración a Australia, el pequeño continente sobrecargado no puede proporcionar a los seres humanos ni las básicas condiciones de vida. En consecuencia, cuando dos transportes voladores llegan con un nuevo cargamento de comida, el enorme gentío se comporta como unos animales salvajes hambrientos peleándose por el alimento entre ellos. Indignada por esta incivilidad, Tomoko se ve obligada a salir de uno de los transportes para imponer el orden. Su aparición viene acompañada con una descripción del color de su rostro.

白皙 [bái xī] es el adjetivo elegido por Liu Cixin. Su principal función es modificar a la tez de alguien diciendo que es blanca, limpia y clara (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 27; Sun Yizhen, 1999/2000: 15). Se puede asociar con la belleza femenina, pues aparece en ocasiones en el nombre de ciertos productos para la piel, implicando que con estos productos la piel de la usuaria va a ser más “白皙” [bái xī], vale decir, más blanca, limpia

y clara¹²⁹. De ser así, el texto de partida es sexista por destacar la hermosura de este androide con figura femenina (*vid.* 3.2.4.3.5.).

Ahora bien, en la traducción en castellano la palabra correspondiente es *palidez*, que significa “[c]ualidad de pálido” (RAE¹³⁰). Manifiestamente, el mensaje que transmite a los lectores chinos el texto origen —que la piel facial de Tomoko es bella y blanca— es subrogado por otro en la traducción a la lengua hispana: tiene un color demasiado blanco. No atañe, por ello, a la belleza femenina.

Tanto 白皙 [bái xī], ‘blanco, limpio y claro’, como *palidez* se concentran en el color blanco del rostro de Tomoko, pero cada uno tiene su propio sentido connotativo: como descripción de las facciones de una mujer, la expresión china enfoca la hermosura, mientras que la española implica un estado poco normal. Por esta razón, puede ser una solución feminista para un texto origen en el que la belleza femenina sobresalta. Se trata de una práctica traductora de la técnica de modulación y de la estrategia de secuestro y de sustitución.

Curiosamente, el traductor cuando describe los ojos de Tomoko, al igual que Liu Cixin, menciona que son bonitos. No nos parece un detalle de gran importancia, e incluso puede ser sexista (*vid.* 3.2.4.3.5.). Se percibe, en consecuencia, una falta de coherencia en términos de feminismo.

CASO (68)

Texto original chino: página 422 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 615 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
散会后，萨伊走过程心身边，附在她耳边轻轻说：“你的声音很好听。”	Más tarde, Say se acercó a Cheng Xin y le susurró al oído: « <u>Necesitamos más personas que piensen como tú.</u> »

¹²⁹ En una plataforma de comercio electrónico china (disponible en <https://npcitem.jd.hk/3786918.html?dist=jd>, consultado el 16 de mayo de 2021), una crema corporal de Nivea se llama 白皙香体润肤身体乳 [bái xī xiāng tǐ rùn fū shēn tǐ rǔ], que significa ‘crema corporal blanqueante, fragante e hidratante’. Aquí 香体 [xiāng tǐ] quiere decir ‘hacer el cuerpo perfumar’, y 润肤 [rùn fū], ‘hidratar la piel’. A estas dos expresiones precede 白皙 [bái xī], ‘blanco, limpio y claro’, lo cual supone que el blanqueamiento es el principal argumento de venta. Además, en la parte de descripción del producto en la misma web, son modelos o figuras dibujadas femeninas que se presentan con esta crema. De ahí nuestra conclusión de que el uso del adjetivo 白皙 [bái xī], ‘blanco, limpio y claro’, puede estar asociado con la belleza femenina.

¹³⁰ Disponible en <https://dle.rae.es/palidez?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021. Según la misma academia (RAE, disponible en <https://dle.rae.es/pálido>, consultado el 16 de mayo de 2021), el adjetivo *pálido* puede denotar un estado poco normal de la piel del rostro: que es más blanco o tiene menos color que lo normal, y también vale para modificar a un color poco intenso o caracterizado por una abundante proporción de blanco.

你的声音很好听: ‘tu voz es muy bonita’	necesitamos más personas que piensen como tú
---------------------------------	--

En el caso (62) hemos estudiado parte del diálogo de despedida entre Cheng Xin y Luo Ji, y ahora vayamos a conocer el segundo problema de esta conversación, que también concierne a Say. Al oír a Luo Ji aludir a su nombre, Cheng Xin se sumerge en los recuerdos. El último contacto que tiene una con otra tiene lugar en una sesión informativa de la Agencia de Inteligencia Estratégica del Consejo de Defensa Planetaria, en la que Cheng Xin realiza ante Say una presentación sobre el Proyecto Escalera. Después de la reunión, la secretaria general de la ONU se acerca a Cheng Xin para hablar con ella.

El problema estriba en lo que se dice. Según Liu Cixin, Say viene hacia Cheng Xin solo para echarle un piropo: su voz es muy bonita. En un mundo machista, los atributos físicos de las mujeres muchas veces son la única impresión que reciben los demás y la virtud que más importa, pese al sinnúmero de logros que han tenido, lo que hemos demostrado en numerosos casos estudiados hasta ahora. Así pues, como Cheng Xin es una mujer, es más relevante su voz encantadora, parte de la atracción femenina, que el contenido de su presentación. Se detecta, pues, una muestra de sexismo, según la teoría de Miller y Swift (2000: 104-105), introducida en el capítulo 3. Si fuese un hombre, ¿acaso iríamos a decirle lo mismo después de escuchar una presentación de gran importancia realizada por él?

Ante este texto origen, Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D) considera que “[...] la frase original puede sonar extraña al lector, al aportar un detalle irrelevante desde el punto de vista argumental”. Por esta razón, no hace una traducción literal, sino que pone otra cosa: Say expresa el respeto que tiene a Cheng Xin diciendo que la humanidad necesita más gente que piensa como ella. La diferencia entre el texto original y el final es más que notoria: uno enfoca la voz de la mujer, una propiedad física, y el otro se concentra en sus pensamientos; uno es sexista, y el otro no.

A la luz de lo expuesto anteriormente, entendemos que para tener esta solución feminista el traductor español apela a la técnica de adaptación, así como a la estrategia de sustitución y la de secuestro. Al igual que en los casos (43), (44) y (62), aquí también opinamos que, aunque no llegue a darse cuenta de que es una muestra de sexismo, el traductor se siente un tanto incómodo con el texto fuente y por eso interviene para

corregirlo. La consecuencia de la corrección es, ya sabemos, un texto terminal exento del sexismo.

7.3. Tratamiento de las descripciones innecesarias o inadecuadas sobre las características temperamentales de las mujeres existentes en el texto original

7.3.1. Tratamiento de la obediencia de las mujeres

Muchos estereotipos que influyen de modo discriminatorio sobre las mujeres giran en torno a la idea tradicional de que son propiedad de los varones. Según esta consideración, la relación entre varones y mujeres está marcada por la subordinación y dependencia (Instituto Cervantes, 2011: 106). No es de extrañar, pues, que la obediencia pueda ser una virtud esperada de las mujeres y que los conocimientos estereotípicos puedan vincular a las mujeres con esta propiedad. En el siguiente caso pasamos a estudiar un texto fuente que alude a este aspecto sexista.

CASO (69)

Texto original chino: página 105 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)	Traducción española: página 166 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
<p>这时，程心已经忘记眼前是一个外星侵略者，忘记在四光年外控制着她的那个强大的异世界，眼前只是一个美丽柔顺的女人。特别之处只是她的女人味太浓了，像一滴浓缩的颜料，如果把她扔到一个大湖中溶化开来，那整个湖都是女人的色彩了。</p>	<p>Para entonces, Cheng Xin ya había olvidado por completo que se trataba de una invasora alienígena controlada por un poderoso mundo a cuatro años luz de distancia: todo lo que veía ante sus ojos era <u>una mujer encantadora</u>, cuya mayor particularidad era su extrema feminidad, como una bolsita de tinte concentrado que, al caer a un lago, hubiera teñido sus aguas de esencia femenina.</p>
<p>一个美丽柔顺的女人: ‘una mujer bella, suave y dócil’</p>	<p>una mujer encantadora</p>

En este caso también aparece una descripción de la belleza femenina, de Tomoko. En realidad, según el texto de partida 一个美丽柔顺的女人 [yī gè měi lì róu shùn de nǚ rén], Tomoko es “una mujer bella, suave y dócil”. Si leemos la traducción, sin embargo, solo sabemos que es “una mujer encantadora”, sin que se mencionen su suavidad y docilidad.

El adjetivo 美丽 [měi lì], ‘bella’, se emplea para decir que una cosa es bonita o trae placer a quien la ve (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 888). En la traducción, Agustín Alepuz Morales conserva esta información y la traduce como *encantadora*, que muestra que Tomoko es una mujer que atrae o se gana la voluntad de los otros por sus dones naturales (RAE¹³¹). La hermosura podría ser uno de los dones, pero el adjetivo *encantadora* no enfoca tan explícitamente como el chino su belleza física.

A su vez, el adjetivo 柔顺 [róu shùn] trata de una expresión que sirve para referirse a la suavidad, la obediencia y la docilidad (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1108). La suavidad es una de las características que posee Tomoko, lo cual se puede comprobar a lo largo del tercer volumen de esta trilogía, tanto en chino como en español.

Ahora bien, siendo un mero robot controlado por los perversos trisolarianos, Tomoko no demuestra la docilidad en ningún momento; es decir, a pesar de su cortesía, de ninguna manera es obediente a los seres terrícolas.

En nuestro mundo real, durante mucho tiempo, dominan unos estereotipos sexistas que giran alrededor de la fundación de la familia; según estos, las mujeres son vistas como propiedad de los hombres, bien ligadas a la dependencia y subordinación (Instituto Cervantes, 2011: 106). Esto da lugar a un elogio de su docilidad. Percibido desde otro ángulo, no tiene sentido alguno hablar de la obediencia si no hay órdenes impuestas, esto es, opresión.

Por todo lo puesto, suponemos que, si a Liu Cixin Tomoko le parece “柔顺” [róu shùn], ‘suave, obediente, dócil’, no es porque lo sea; es más bien porque esta máquina tiene una figura femenina. Al escribir esta frase, el escritor chino, pues, cae bajo el paraguas de los conocimientos tradicionales sexistas: es una virtud habitual para (todas) las mujeres¹³². Ante un texto original como tal, el traductor elige omitir en su trabajo esta virtud, inexistente en la “personalidad” de Tomoko.

Es una solución feminista la que da Agustín Alepuz Morales. En la traducción 美丽 [měi lì]-*encantadora*, en nuestra opinión, puede observarse el uso de la técnica de

¹³¹ Disponible en <https://dle.rae.es/encantador?m=form> y <https://dle.rae.es/encantar>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

¹³² Como hemos manifestado antes, es imposible y tampoco queremos acusar a Liu Cixin de sexismo según unas frases que ha escrito. Nuestro trabajo consiste simplemente en analizar sus textos y sus traducciones españolas correspondientes.

modulación y de la estrategia de sustitución, y la eliminación del adjetivo 柔顺[róu shùn], ‘suave, obediente, dócil’, constata el empleo de la técnica traductora de elisión y el de la estrategia de omisión.

7.3.2. Tratamiento de la infantilidad de las mujeres

En el estudio que tenemos adelante enfocaremos la imagen de Zhuang Yan, la esposa de Luo Ji. De entrada, es conveniente aclarar que Zhuang Yan es la “perfecta mujer” que consigue encontrar Luo Ji aprovechándose de su ilimitado poder, esto es, el premio de ser un vallado, y también es el motivo por el que este varón “se pone las pilas” para hacer bien su trabajo, tanto antes como después de la desaparición de ella, junto con su hija. Todo esto nos recuerda lo expuesto en el capítulo 2, más precisamente, en el epígrafe 2.2.7.: si las mujeres en la ciencia ficción desempeñan un papel relevante, probablemente es porque son el premio de los hombres valientes o la causa por la que llevan a cabo sus hazañas heroicas. Es una de las imágenes más frecuentes de las mujeres en las obras de este género literario (Russ, 1972/1973: 82-83, *vid.* 2.2.7.).

Como no hemos encontrado diferencias significativas entre el texto original y el texto meta respecto a la función panorámica de este personaje femenino, en lo que sigue no vamos a fijarnos en este tema sino en otro.

Por una parte, a nuestro parecer, los niños son, en términos generales, más débiles que los adultos y la relación entre unos y otros puede estar marcada por la subordinación y la diferencia jerárquica. Por otra parte, tal y como comentábamos cuando analizábamos el caso (47), tratar a alguien como si fuese una niña o un niño equivale a una negación de la adultez y la dignidad de esta persona (Cameron, 1992: 106). En definitiva, el énfasis en la infantilidad de una mujer nos parece una señal de sexismo al nivel discursivo o el sexismo sintáctico (*vid.* 3.2.4.1.).

Como vamos descubriendo, en la versión china de esta novela hay unas circunstancias en las que se destaca bastante esta característica de Zhuang Yan. Ante este fenómeno, los traductores nos proporcionan varias soluciones. De ahí que su figura varíe de manera limitada entre el texto original chino y el texto meta español en términos de puerilidad e infantilidad. Las analizaremos de una en una.

CASO (70)

Texto original chino: página 141 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 185 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
就在这时，他听到汽车停在门廊的声音，隐约听到几声话语，其中有一个轻柔稚嫩的女声，说了谢谢、再见之类的，这声音令他触电一般颤抖了一下。	De pronto oyó que se aproximaba un coche y aparcaba; luego, retazos de una conversación. Escuchar <u>una joven voz femenina</u> pronunciando las palabras «gracias» y «adiós» tuvo un efecto electrizante en todo su ser.
一个轻柔稚嫩的女声: ‘una voz femenina ligera, suave, infantil y tierna’	una joven voz femenina

El presente caso (70) habla de la llegada de Zhuang Yan a la casa de Luo Ji. Desde dentro, el vallado oye hablar a una mujer, cuya voz es “ligera y suave” —traducción literal del adjetivo chino 轻柔 [qīng róu]— e “infantil y tierna” —significado de 稚嫩 [zhì nèn]—. Como sabemos, Zhuang Yan es una mujer joven, recién graduada, pero la juventud no equivale a la infantilidad. En cierta medida, si se dice que una mujer habla con un tono aniñado, puede que se esté infantilizándola y quitándole la identidad adulta (Cameron, 1992: 106) e implica que es o debe ser subordinada. Esta hipótesis se va comprobando a medida que avanza nuestro estudio sobre este personaje.

Obviamente, los traductores tienen en cuenta el sexismo que contiene el texto fuente. Por esto en la traducción española la voz que se oye es simplemente “una joven voz femenina”. No infantil, ni tierna, ni suave o ligera, solo joven, como puede ser si ella es una persona joven.

Javier Altayó y Jianguo Feng, mediante la técnica de adaptación y la estrategia de sustitución y de secuestro, ponen un adjetivo que es más lógico y así eluden la descripción sexista e infantilizante en lo que respecta a la voz de Zhuang Yan del texto original escrito por Liu Cixin. Se trata de una solución feminista, pues.

CASO (71)

Texto original chino: página 143 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 188 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
她突然有了惊喜的发现，很孩子气地说：“罗老师，那葡萄酒在火光中真好看。”	Entonces, de repente ella <u>exclamó</u> : —¡Señor Luo, venga a ver lo bonito que es el vino a la luz del fuego!
很孩子气地说: ‘dijo de una forma muy aniñada e infantil’	exclamó

Además de las características de la voz, otro objeto de infantilización de Zhuang Yan es la manera de hacer comentarios. Para adentrarnos en este tema, primero hemos de elaborar una traducción propia y más respetuosa con el texto original: “De repente ella tuvo un descubrimiento sorprendente, y dijo de una forma muy aniñada e infantil: ‘Profesor Luo, ¡qué bonito es el vino a la luz del fuego!’”. Explícitamente, Liu Cixin, a través de esta descripción de cómo emite estas palabras, deja patente que Zhuang Yan, al menos en esta situación, habla de un modo que se considera frecuente y común entre las niñas y niños. Se asocia con lo infantil, tal como lo que sucede en el caso anterior y también en los siguientes, y esto es una muestra de sexismo, como hemos dicho pocas páginas antes.

La Zhuang Yan de la traducción en la lengua receptora, en cambio, no se comporta como una cría. Ella no habla de una forma aniñada en la misma escena, sino que “exclamó”. Según la RAE¹³³, el verbo *exclamar* no parece usarse de forma exclusiva para la gente de pocos años, sino que describe el acto de “[e]mitir palabras con fuerza o vehemencia para expresar la viveza de un afecto o para dar vigor y eficacia a lo que se dice”. En este caso, entonces, consideramos que Zhuang Yan habla fuertemente con la intención de expresar el afecto que siente por la belleza del vino bañado en la luz del fuego de la chimenea. Se trata de una manera de hablar más que normal para cualquier persona, exenta de la etiqueta de infantilidad.

Es un buen tratamiento, a nuestro parecer, tanto más cuanto que, si hiciesen una traducción más o menos literal, conservarían la implicación de que Zhuang Yan es una mujer infantil y ella perdería su identidad como una persona con conocimientos adultos. Es un cambio de situación. Es decir, aquí se emplean la técnica de adaptación y la estrategia de sustitución y la de secuestro para construir una figura de Zhuang Yan menos pueril.

CASO (72)

Texto original chino: página 146 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 190 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
罗辑被她的孩子气完全征服了，这是一个除了她之外无人可能向面壁者提出的问题，而且他们才认识很短的时间。	Aquella <u>candidez</u> lo dejó <u>abrumado</u> . Nadie sino ella podía haberle hecho esa pregunta a un vallado, máxime con lo poco que hacía que se conocían.

¹³³ Disponible en <https://dle.rae.es/exclamar?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

孩子气: ‘infantilidad’	candidez
被 (……) 征服: ‘conquistado por’	abrumado

En el segundo día desde que Zhuang Yan llega a la casa del vallado Luo Ji, ella le formula una pregunta algo precipitada: ¿de verdad tiene la habilidad de vencer a los trisolarianos? No es una pregunta frecuente a la que deban enfrentarse los vallados. Ahora veamos cómo se siente Luo Ji ante dicha pregunta atrevida.

Leamos la primera parte del texto fuente “罗辑被她的孩子气完全征服了 (……)”. Como podemos notar, la expresión 被 (……) 征服 [bèi zhēng fú] tiene una construcción pasiva, la que hemos presentado en el caso (2). El verbo chino 征服 [zhēng fú] engloba dos acepciones: ‘someter mediante la violencia a otro país u otra etnia’ o ‘hacer a los demás creer y admirar con la voluntad o emociones contagiosas’ (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1668). Por ende, a la oración la traduciríamos, manteniendo el mayor respeto a su contenido original, como “Luo Ji quedó plenamente conquistado por su infantilidad”.

Tornemos al contexto. Por medio de las conversaciones entre ellos dos que tienen lugar en estos días, los lectores, chinos e hispanos, entienden a la perfección que Luo Ji está completamente enamorado de la mujer que acaba de conocer. De suerte que en este caso 被 (……) 征服 [bèi zhēng fú], ‘conquistado por’, se interpretaría en un sentido romántico y significaría que Luo Ji queda atraído por Zhuang Yan.

A través de la expresión 孩子气 [hái zi qì], ‘infantilidad’, sabemos que Zhuang Yan, bajo la pluma de Liu Cixin, tiene una imagen inmadura y pueril, tal como una niña, opuesta a la madurez, lo cual en cierto sentido es un signo de la infantilización del personaje femenino.

Ahora bien, según el escritor chino, es en la infantilidad donde estriba el atractivo de Zhuang Yan, una mujer adulta y graduada de la universidad. La cosa es clara: el texto de partida es sexista porque, primero, se destaca la infantilidad de una mujer adulta, como decíamos anteriormente, y, segundo, definir esta propiedad como una vertiente de la atracción femenina es lo que puede hacer el canon machista: restringir a las mujeres a la inmadurez.

Pero este no es el caso del texto final. Por un lado, lo que caracteriza a esta mujer quien hace la pregunta, algo embarazosa, no es la infantilidad, sino la candidez, que

significa “ingenuo, sin malicia ni doblez; simple y poco advertido” (RAE¹³⁴). Si la infantilidad puede asociarse fácilmente con la inmadurez, la candidez no es una virtud exclusiva de los niños, sino que puede interpretarse como una cierta muestra de bondad y sinceridad de cualquier persona.

Por el otro, ante esta pregunta y la candidez, lejos de sentirse conquistado o atraído, el vallado en la versión española se queda “abrumado”. Es el participio derivado del verbo *abrumar*, que tiene múltiples acepciones: se suele asociar con el agobio, tedio, hastío, asombro o admiración (RAE¹³⁵). Partiendo del contexto, opinamos que, por decirlo así, a Luo Ji la pregunta poco habitual de Zhuang Yan le parece extraña y asombrosa. Se trata de una reacción natural, no machista, sin nada que ver con el fetiche de las mujeres añidadas.

En resumen, el texto meta invisibiliza o ignora la faceta de la inmadurez de Zhuang Yan, y entretanto destaca su bondad y sinceridad. Además, tampoco define la puerilidad como el motivo del enamoramiento de Luo Ji; vale decir, minimiza la conexión entre la inmadurez y el encanto personal de una mujer. Se trata de una solución feminista. El cambio de la situación es el resultado del empleo de la técnica de adaptación y de la estrategia de secuestro y de sustitución.

CASO (73)

Texto original chino: página 144-145 de *El bosque oscuro* (2008/2018b)

“你本来就喜欢画画吗？”罗辑问。

庄颜呆呆地凝视着远方的雪山，好半天才回过神来：“啊，是的，不过，我要是在这儿长大的话，也许就不喜欢了。”

“为什么？”

“我想象过那么多美好的地方，画出来，就像去过一样，可在这儿，想象的，梦见的，已经都有了，还画什么呢？”

“是啊，想象中的美一旦在现实中找到，那真是……”罗辑说，他看了一眼朝阳中的庄颜，这个从他梦中走来的天使，心中的幸福像湖面上的那片广阔的粼粼波光荡漾着。联合国，PDC，你们想不到面壁计划是这样一个结果，我现在就是死了也无所谓了。

“罗老师，昨天下了那么多雨，为什么雪山上的雪没被冲掉呢？”庄颜问。

“雨是在雪线以下下的，那山上常年积雪。这里的气候类型同我们那里有很大差别。”

“您去过雪山那边吗？”

¹³⁴ Disponible en <https://dle.rae.es/candidez?m=form> y <https://dle.rae.es/cándido>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

¹³⁵ Disponible en <https://dle.rae.es/abrumar#Iy4WDOc>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

“没有，我来这里的时间也不长。”罗辑注意到，女孩子的眼睛一直没有离开雪山，“你喜欢雪山吗？”

“嗯。”她重重地点点头。

“那我们去。”

“真的吗？什么时候？”她惊喜地叫起来。

“现在就可以动身啊，有一条简易公路通向山脚，现在去，晚上就可以回来。”

“可工作呢？”庄颜把目光从雪山上收回，看着罗辑。

“工作先不忙吧，你刚来。”罗辑敷衍道。

“那……”庄颜的头歪一歪，罗辑的心也随着动一动，这种稚气的表情和眼神他以前在那个她的身上见过无数次了，“罗老师，我总得知道我的工作啊？”

罗辑看着远方，想了几秒钟，用很坚定的口气说：“到雪山后就告诉你！”

“好的！那我们快走，好吗？”

“好，从这里坐船到湖对岸，再开车方便些。”

—¿Te gusta pintar desde hace tiempo? — Luo Ji preguntó.

Zhuang Yan miró fijamente los picos nevados, suspendida, y tardó un rato en darse cuenta.

—Ah, sí. Pero si hubiese crecido aquí, tal vez no me gustaría.

—¿Por?

—Tengo en mi imaginación muchos lugares maravillosos. Me da la sensación de que puedo conocerlos pintándolos. Pero aquí cuento con todo lo que he imaginado o con que he soñado. ¿Para qué sigo pintando?

—Tienes razón. Si la belleza imaginada se hace realidad, esto es... —Luo Ji dijo, echando un vistazo a Zhuang Yan, el ángel que vino desde su sueño, bañado en la luz del amanecer. La felicidad que sentía él era como la brillante ondulación del agua. «La ONU y el Consejo de Defensa Planetaria, no íbais a pensar que así iba a ser el resultado del Proyecto Vallado. Ahora incluso la muerte me es indiferente.»

—Profesor Luo, ayer llovía mucho, pero ¿por qué la nieve en los picos no ha sido arrebatada? — Preguntó Zhuang Yan.

—Llovía en la zona debajo de la línea de nieve. Los picos están nevados en todo el año. El clima aquí es muy distinto que donde vivíamos.

—¿Has visitado a los picos nevados?

—No, tampoco llevo mucho tiempo aquí. —Luo Ji notó que la chica tenía la mirada clavada en los picos nevados—. ¿Te gustan los picos nevados?

—Sí —dijo Zhuang Yan, asintiendo con fuerza.

—Pues vamos.

—¿De verdad? ¿Cuándo? —Ella exclamó por sorpresa.

—Ahora mismo. Hay un camino sencillo que conduce al pie de la montaña. Si nos marchamos ahora, podemos volver por la noche.

—Pero... mi trabajo... —Zhuang Yan retiró su mirada y la puso en Luo Ji.

—No hay prisa. Acabas de llegar... —Luo Ji no quiso profundizar este tema.

<p>—Entonces... —<u>Zhuang Yan ladeó la cabeza, lo cual hizo latir fuertemente el corazón de Luo Ji. El gesto y la mirada aniñados los había visto muchas veces en aquella “ella” imaginaria</u>—. Profesor Luo, de todas formas, tengo que saber lo de mi trabajo.</p> <p>Luo Ji, mirando hacia lo lejos, pensó unos segundos, y luego dijo con un tono firme.</p> <p>—¡Te lo contaré cuando estemos en la montaña!</p> <p>—Bien. Pues vamos rápido, ¿vale?</p> <p>—De acuerdo. Cogemos la barca para ir a la otra orilla del lago y después vamos con un coche. Será más conveniente.</p>
<p>Traducción española: página 189 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)</p>
<p>—¿Así que te gusta pintar? —se interesó él.</p>

Obviamente, en la traducción resultante queda borrado casi todo lo escrito en chino que tenemos en la tabla. Separemos el contenido ausente en dos vertientes para estudiar el sexismo que implica.

En primer lugar, partiendo del arte de la pintura, Zhuang Yan y Luo Ji hablan sobre la belleza, pero una enfoca la maravillosa naturaleza y otro, la buena presencia de la interlocutora. En cierto sentido, transmite un mensaje de que, diga lo que diga Zhuang Yan —siendo pintora, está hablando de su interpretación sobre la profesión—, sus palabras son de escasa relevancia, y a Luo Ji lo único que le interesa es observar la belleza de esta mujer que llega a su vida el día anterior, convencida de que viene a trabajar por el Proyecto Vallado, pero cuya tarea real es casarse con Luo Ji. Si pensamos que tal mensaje transmitido por el texto fuente es cuestionable, es porque describe una escena en la que la mujer está aludiendo a algo serio, lejano de la apariencia física o el encanto, y el hombre la observa con la mirada masculina suspirando por ella, como si fuese un objeto sexual (trataremos este aspecto con mayor detenimiento en el epígrafe 7.4.).

En segundo lugar, prestemos atención al contenido del diálogo entre Zhuang Yan y el vallado. Una sensación destacada que tenemos al leerlo es que Zhuang Yan, una mujer que ha terminado la educación universitaria, es un tanto ignorante e infantil. Es fácil notar que no tiene conocimientos geográficos básicos sobre el clima. Por medio de la pregunta que plantea acerca de la nieve, nos damos cuenta de que se trata de una interrogación que suelen hacer los niños, quienes no han recibido la rudimentaria formación científica y por tanto no saben nada de la línea de nieve. Parece que también le falta la formación lógica, visto que, patentemente, el hecho de que llueva en un sitio no conduce necesariamente a que caiga lluvia en otros lugares lejanos.

Además, nos llama mucha atención la frase subrayada “庄颜的头歪一歪，罗辑的心也随着动一动，这种稚气的表情和眼神他以前在那个她的身上见过无数次了（……）”， traducible por “Zhuang Yan ladeó la cabeza, lo cual hizo latir fuertemente el corazón de Luo Ji. El gesto y la mirada añados los había visto muchas veces en aquella ‘ella’ imaginaria”. Dicho con otros términos, según Liu Cixin, Zhuang Yan tiene una manera infantil de comportarse, y estos gestos y mirada añados suponen para Luo Ji un gran atractivo, lo cual refuerza el vínculo entre la inmadurez y el encanto de una mujer. Se trataría de una muestra de sexismo, como acabamos de comentar en el caso anterior.

Manifiestamente, el texto original es problemático en términos de feminismo y no tiene presencia en el texto terminal. Es una solución con efectos feministas y se nota el empleo de la técnica traductora de elisión y el de la estrategia de omisión.

CASO (74)

Texto original chino: página 158 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 206 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
看着庄颜那天真的目光，罗辑暗自苦笑了一下—— <u>傻孩子</u> ，还谈什么艺术，如果真能生存下来，人类即使退回到原始社会也是一个很小的代价。	Luo observó sus ojos inocentes y sonrió para sus adentros. Pensó: « <u>Sé que hablabas de arte</u> , pero si la humanidad logra en verdad sobrevivir, regresar a un pasado ya superado, será el menor de los posibles precios a pagar.»
<u>傻孩子</u> ，还谈什么艺术: ‘niña tonta, ¿para qué hablas de arte?’	sé que hablabas de arte

La infantilidad de Zhuang Yan resulta bien patente también en este ejemplo. Esta vez es Luo Ji quien la infantiliza. Cuando el vallado chino la explica que, ante la amenaza de la invasión de los trisolarianos, el espíritu humanista se va a perder y la humanidad sufrirá la represión más dura de toda su historia, Zhuang Yan demuestra su preocupación por el arte: ¿lo que espera al arte en el futuro va a ser un periodo difícil? Después de escuchar sus opiniones, el vallado esboza una sonrisa amarga, pensando que está preocupándose por una cosa sin la menor importancia.

La diferencia entre el texto origen y la traducción consiste principalmente en una frase. “傻孩子，还谈什么艺术（……）” literalmente debería traducirse como “Niña tonta, ¿para qué hablas de arte [...]?”. La llama “傻孩子” [shǎ hái zi], ‘niña tonta’; no solo “niña”, sino “niña tonta”. Tal tratamiento podría ser una señal de cariño o cercanía, pero disminuye la importancia de las ideas de la persona referida, como hemos indicado

en el principio de este epígrafe. Es una infantilización que le quita la habilidad y la inteligencia como una persona adulta, pues los niños no saben pensar, ni mucho menos los “niños tontos”. En pocas palabras, el texto de partida nos parece sexista.

En la traducción confeccionada por Javier Altayó y Jianguo Feng falta el vocativo y, esta vez, lo que Luo Ji dice interiormente es lo siguiente: “Sé que hablabas de arte [...]”. Obviamente, en el texto de destino el vallado no trata a Zhuang Yan como si fuese una persona de poca edad y de poca inteligencia, lo cual lo diferencia del texto de partida problemático.

Esta solución logra unos efectos feministas, y es una *praxis* guiada por la técnica de elisión y la estrategia de omisión, dada la ausencia del vocativo existente en el texto escrito por Liu Cixin.

7.4. Tratamiento de los inadecuados comentarios o descripciones de escenas caracterizadas por la mirada masculina existentes en el texto original

A continuación, pasemos a analizar el sexismo de los textos originales y sus traducciones utilizando el concepto de la mirada masculina.

La noción de la mirada al principio viene de la teoría de Jacques Lacan, quien entiende que todas las miradas individuales, como un conjunto, contribuyen a la creación de lo que se considera un campo visual general dotado de características que pueden pasar más allá de las consideraciones u opiniones de una sola persona. Este concepto lacaniano también se aplica ahora al estudio feminista, que ha argüido que el punto de vista masculino, individual y colectivo, ha estructurado el campo visual en el contexto cultural occidental (Burke, 1995/1998: 92).

Por ejemplo, según Laura Mulvey (1989: 19), en un mundo donde domina la desigualdad sexual, el placer de mirar es dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. El primero es determinante y proyecta sus fantasías sobre las deleitables figuras femeninas, moldeadas según la mirada masculina; por el contrario, las mujeres, objetos sexuales mirados y exhibidos a la vez, tradicionalmente desempeñan un papel exhibicionista con su apariencia codificada con la finalidad de provocar un fuerte impacto

visual y erótico entre los poseedores varones de las miradas, y se ven sometidas a una disposición a ser miradas (*to-be-looked-at-ness*)¹³⁶.

CASO (75)

Texto original chino: página 38 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 59 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
罗辑绵软地躺在床上，用睡意未消的眼睛看着刚沐浴完正在穿衣服的她。这时太阳已经升起，把窗帘照得很亮，使她看上去像是映在窗帘上的一个曼妙的 ¹³⁷ 剪影。	Luo Ji yacía en la cama observando, con ojos todavía medio adormilados, cómo ella se vestía después de ducharse. A esa hora de la mañana el sol había alcanzado cierta altura e iluminaba por completo las cortinas, provocando que a contraluz la figura de la joven pareciera <u>una silueta de papel</u> pegada a la ventana.
一个曼妙的剪影: ‘una silueta de papel cortado suave y hermosa’	una silueta de papel

Hagamos un debido repaso del argumento. Antes de ser nombrado vallado, Luo Ji es un hombre frívolo y mundano, en especial de cara a las relaciones íntimas. Esta vez pasa el tiempo con una mujer, él ni recuerda cuyo nombre.

Como dice el texto de partida, su figura, en contraste con la cortina bien iluminada por la luz del sol, parece una obra del arte de cortar papel chino¹³⁸; es una silueta que se caracteriza por su suavidad y hermosura, la acepción del adjetivo chino 曼妙的 [màn miào de] (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 875-876).

A decir verdad, no parece altamente importante saber cómo es el cuerpo que tiene la mujer con quien pasa la noche Luo Ji, sobre todo si ella apenas tiene funciones cruciales para el desarrollo de la trama incluso hasta el final de su vida: se trata de un papel destinado a demostrar la irresponsabilidad de Luo Ji y su muerte, causada por un mal cumplido asesinato disfrazado de accidente de tráfico cuyo objetivo es Luo Ji, implica

¹³⁶ La teoría mulveyana se utiliza principalmente en el estudio filmico.

¹³⁷ En la versión china destinada exclusivamente a la traducción, el adjetivo que aparece es 曼妙的 [màn miào de]. Después de consultar el *Diccionario del chino contemporáneo* de la Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales (2016: 875-876), suponemos que poner 曼妙的 [màn miào de] es un error de Liu Cixin debido a la confusión entre el uso del carácter 蔓 [màn] y el del 曼 [màn]. Esta diferencia entre las dos versiones chinas no es tan relevante como para tomarla en consideración en nuestro análisis.

¹³⁸ El arte de cortar papel es un arte tradicional chino probablemente desconocido por el mundo occidental. Con la finalidad de aminorar cierto desconocimiento cultural, nos gustaría proponer, basándonos en la traducción resultante, una interpretación simplificada de la última frase del texto chino citado en la tabla: “A esa hora de la mañana el sol había alcanzado cierta altura e iluminaba por completo las cortinas, provocando que a contraluz la joven dejase en estas una suave y bonita silueta/sombra”.

que algo extraño le va a acontecer a él. No sabemos nada de ella, ni su nombre. A estas alturas, no parece fundamental recordar a los lectores el detalle sobre la hermosura de su cuerpo.

Sostenemos que en la situación descrita por Liu Cixin es perceptible la mirada masculina, articulada por Luo Ji desde la cama y dirigida a la mujer, desnuda o semidesnuda. Ella, pasivamente contemplada por el mirón, tiene un cuerpo bonito y con líneas suaves, lo cual refleja el deseo masculino del vallado. Y no olvidemos que, de acuerdo con Miller y Swift (2000: 104-105, *vid.* 3.2.4.3.5.), si no importan los aspectos físicos de los hombres —o de Luo Ji, en este caso—, el hincapié en la apariencia de las mujeres, percibido desde la perspectiva feminista, puede ser polémico.

Todo esto constata que el texto de partida es sexista. Frente a un texto como tal, lo que hacen Javier Altayó y Jianguo Feng es elidir el adjetivo chino 曼妙的 [màn miào de], ‘bonito y suave’, que destaca el atractivo del cuerpo femenino, y traducen 一个曼妙的剪影 [yī gè màn miào de jiǎn yǐng], ‘una silueta de papel cortado suave y hermosa’, simplemente como *una silueta de papel*. Pese a la supresión del calificador sexista, se mantiene la mirada masculina, una muestra de sexismo, en esta situación: Luo Ji desde la cama observa a la mujer, sin nombre y desnuda. De todos modos, parece que los traductores tienen en cuenta el sexismo del texto fuente e intentan evitarlo en el texto meta.

También es la técnica de elisión y la estrategia de omisión las que guían esta *praxis* de traducción.

CASO (76)

Texto original chino: página 156 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)
罗辑放慢脚步，与庄颜拉开了一段距离，他对这里的艺术品没有兴趣，只是欣赏着艺术世界中的她。那些古典油画上体形丰美的希腊众神、天使和圣母，从四面八方与他一同看着这位美丽的东方少女（……）
Luo Ji aminoró el paso y mantuvo una cierta distancia con Zhuang Yan. No le interesaban las obras, sino que se limitó a contemplar a ella, situada en el mundo artístico. Los dioses griegos, los ángeles y la Virgen María de los óleos clásicos, poco delgados, desde todas las direcciones, estaban mirando, junto a él, a la bella muchacha oriental.
Traducción española: página 205 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
Aminoró el paso. No fue por admirar las obras, que no le interesaban en lo más mínimo, sino para aumentar la distancia que los separaba y disfrutar viendo aquel mundo de arte, sus dioses griegos, sus ángeles y la mismísima Virgen María, que palidecían ante la belleza de aquella mujer oriental.

A petición de Zhuang Yan, y aprovechándose de su privilegio como vallado, Luo Ji la lleva al Museo del Louvre. Los textos citados en la tabla nos demuestran un fragmento de la visita.

Después de leer el texto original —o nuestra traducción de este— y la traducción resultante, nos damos cuenta rápidamente de que la diferencia entre ellos es llamativa. En la escritura de Liu Cixin, Zhuang Yan, una mujer bella, es el objeto de observación por parte de Luo Ji, así como de las figuras de los óleos clásicos. Para exponer su belleza, el autor chino escribe 这位美丽的东方少女 [zhè wèi měi lì de dōng fāng shào nǚ] para hacer referencia a Zhuang Yan, que en español significa ‘esta bella muchacha oriental’. En pocas palabras, la mujer bella es el objeto de la mirada masculina, e incluso de la mirada de las figuras de las obras artísticas.

En cambio, en el texto final Zhuang Yan deja de existir como un objeto de observación de Luo Ji, quien en la versión española está simplemente contemplando el museo, un mundo de arte, embellecido por los dioses griegos, los ángeles y la Virgen María. En esta circunstancia, con el fin de presentar su belleza, Javier Altayó y Jianguo Feng eligen una medida distinta: decir que Zhuang Yan hace palidecer a las obras maravillosas.

Si bien en el texto meta también se destaca la belleza femenina, no está estrechamente vinculada con la mirada masculina de Luo Ji, sino que queda fuera de la observación. Por esta razón, consideramos, desde el punto de vista de la traducción feminista, que esta traducción de forma limitada es mejor que el texto de partida, pero no llega a ser una solución perfecta.

Es la técnica de traducción de adaptación a la que apelan los traductores, pues se nota el cambio de situación entre el texto original y el final. También se emplean la estrategia de Von Flotow de secuestro y la de Wallmach de sustitución.

CASO (77)

Texto original chino: página 339-340 de *El bosque oscuro* (2008/2018b)

东方延绪在失重中轻盈地围着章北海漂浮着，似乎在仔细研究他，“是不是在你们眼里，我们都是孩子？半年前我到过地球一次，在一个冬眠者居住区，一个六七岁的男孩儿叫我孩子。”

章北海笑了笑。

“你这个人几乎不笑，也许正是因为这个，笑起来时很有魅力……我们是孩子吗？”

“在我们那时，辈分是很重要的，在当时的农村，也有大人依照辈分把小孩叫大伯大姑的。”

“但你的辈分在我眼中不重要。”

“这我从你眼里看出来。”

“你觉得我的眼睛好看吗？”

“像我女儿的眼睛。”章北海不动声色的回答迅速而从容，令东方延续很吃惊。他并没有把目光从东方身上移开，她身处洁白的球体中，仿佛整个世界都因她的美丽而隐去似的。

En la ingravidez, Dongfang flotó ágilmente alrededor de Zhang Beihai, como si estuviese examinándolo con atención.

—Para vosotros, ¿somos todos niños? Hace medio año fui a la Tierra y en un distrito de hibernados un niño de seis o siete años me llamó «cría».

Zhang Beihai rio.

—Casi nunca ríes. Quizás es por eso por lo que eres muy atractivo al reír... ¿somos críos?

—En nuestra época, la antigüedad era muy importante. En la zona rural había adultos que se dirigían a los niños como tío o tía por antigüedad familiar.

—Pero tu antigüedad a mí no me importa.

—Lo he visto en tus ojos.

—¿Te parecen bonitos mis ojos?

—Se parecen a los de mi hija —Zhang Beihai contestó rápido y tranquilo, sin mostrar lo que pensaba de veraz, lo cual sorprendió a Dongfang. Él no quitó la mirada puesta en ella, que se encontraba en la esfera blanca. Parecía que su belleza hacía invisible a todo el mundo.

Traducción española: página 423 de *El bosque oscuro* (2017)

La mujer flotó con tranquilidad a su alrededor, como si le examinase con atención.

—¿Es que para ustedes somos niños? Hace medio año estuve en la Tierra y en uno de los distritos de hibernados un niño de seis o siete años me llamó «cría».

Zhang Beihai rio.

—¿Somos críos para ustedes?

—En nuestra época, la antigüedad era muy importante. En el campo había adultos que se dirigían a los niños como tía o tío por antigüedad familiar.

—Pero a mí no me importa su antigüedad.

—Lo compruebo en sus ojos.

Comparando el texto origen y el texto meta, sabemos que falta mucho contenido en el segundo. Las partes subrayadas son las que no tienen presencia en la traducción. De entrada, cabe ofrecer más información del contexto. En los casos (57) y (58) hemos introducido que Zhang Beihai, después de despertarse de la hibernación y ser designado para el cargo de comandante de la fuerza espacial, aprende a manejar los nuevos dispositivos de la nave *Selección natural* con la ayuda de Dongfang. Tras una

conversación acerca de la diferencia entre los soldados del siglo XXI y los del siglo XXIII, el siglo “presente” en ese momento, los dos comienzan a compartir opiniones sobre un fenómeno social frecuente entonces: quien hace el viaje en el tiempo mediante la tecnología de hibernación, después de despertarse, llama a la gente que no ha tenido la vida interrumpida “niños”, dado que el primero tiene más edad absoluta —el número de los años sumados que han pasado después del nacimiento de uno, tal como hemos dicho en el caso (14)— que el segundo.

En el texto original, aunque parte del problema de tratamiento, lo que hace Dongfang es alabar el encanto de su compañero de trabajo y preocuparse por su propia atracción. Al mismo tiempo, si volvemos a la teoría de la mirada masculina, nos damos cuenta de que Dongfang, una mujer profesional, en una situación seria de trabajo, se preocupa no por nada más que su imagen en los ojos del mirón.

Otra cosa que nos llama la atención es el énfasis en la belleza de Dongfang. En realidad, la hermosura no debe de tener mucha importancia en esta circunstancia, ya que están las dos personas simplemente trabajando. Además, tras el análisis de los casos (57) y (58), sabemos que no es el único énfasis innecesario en su apariencia física. El hincapié en su belleza, ya sabemos, puede ser una muestra de sexismo (*vid.* 3.2.4.3.5.).

Sin embargo, en la traducción las cosas son distintas. Dongfang aquí tiene una imagen más profesional y prudente: no habla del encanto de su colega, ni tampoco le importa si resulta hermosa para Zhang Beihai, quien aquí no está contemplando a su compañera, sino que está simplemente hablando con ella. Aparte de esto, en el texto final, al igual que en los casos (57) y (58), no se traduce la parte del texto fuente dedicada a demostrar la hermosura de la capitana y así se elude poner de relieve su encantadora apariencia.

Es una práctica de traducción en que se nota el uso de la estrategia de omisión de Wallmach, frecuente en la traducción feminista. Al mismo tiempo, también se acude a la técnica de elisión.

CASO (78)

Texto original chino: página 375-377 de *El bosque oscuro* (2008/2018b)

当加速的过载消失后，他转头与坐在旁边的西子搭讪。

“孩子，你是杭州人吗？”他问。

西子正在凝视着前方，好像在努力寻找仍在几百公里远处的“螳螂”号，她回过神来后摇摇头，“不，丁老，我是在亚洲舰队出生的，名字与杭州有没有关系我也不知道，不过我去过那儿，真是个好地方。”

“我们那时才是好地方，现在，西湖都变成沙漠中的月牙泉了……不过话说回来，虽然到处是沙漠，现在这个世界还是让我想起了江南，这个时代，美女如水啊。”丁仪说着，看看西子，遥远的太阳的柔光从舷窗透入，勾勒出她迷人的侧影，“孩子，看到你，我想起一个曾经爱过的人，她也是一名少校军官，个子不如你高，但和你一样漂亮……”

“丁老，外部通讯频道还开着呢。”西子心不在焉地提醒道，双眼仍盯着前方的太空。

“没什么，舰队和地球的神经已经够紧张了，我们可以让他们转移和放松一下。”丁仪向后指指说。

“丁博士，这很好。”坐在前排的北美舰队的中校转过头来笑着说。

“那，在古代，您一定被许多女孩子爱上过。”西子收回目光看着丁仪说，一直处于高度紧张的她感到自己也确实需要转移一下了。

“这我不知道，对爱我的女孩子我不感兴趣，感兴趣的是我爱上的那些。”

“这个时代，像您这样什么都能顾得上又都做得那么出色的人真是不多了。”

“哦……不不，我一般不会去打扰我爱的那些女孩子，我信奉歌德的说法：我爱你，与你有何相干？”

西子看着丁仪笑而不语。

丁仪接着说：“唉，我要是对物理学也持这种态度就好了。一直觉得，此生最大的遗憾就是被智子蒙住了眼睛，其实，豁达些想想：我们探索规律，与规律有何相干？也许有一天，人类或其他什么东西把规律探知到这种程度，不但能够用来改变他们自己的现实，甚至能够改变整个宇宙，能够把所有的星系像面团一样捏成他们需要的形状，但那又怎么样？规律仍然没变，是的，她就在那里，是唯一不可能被改变的存在，永远年轻，就像我们记忆中的爱人……”丁仪说着，指指舷窗外灿烂的银河，“想到这一点，我就看开了。”

中校对话题的转移失望地摇摇头，“丁老，还是回到美女如水上来吧。”

丁仪再没有兴趣，西子也不再说话，他们都陷入沉默中。

Cuando la fuerza de aceleración se redujo, (Ding Yi) entabló conversación con Xizi, que iba sentada a su lado.

—Niña, ¿eres de Hangzhou?

Xizi miraba fijamente al frente, como si intentase localizar *Mantis*, que se encontraba todavía a cientos de kilómetros de distancia. Luego se recuperó y negó con la cabeza.

—No, maestro Ding. Nací en la Flota Asiática. No sé si mi nombre tiene alguna relación con Hangzhou. Pero sí lo he visitado. Es un buen sitio.

—En nuestra época sí era un buen lugar, pero ahora el lago se ha secado y el resto es un desierto... Aun así, y a pesar de que hoy el desierto está por todas partes, el mundo actual me sigue recordando el sur. En la actualidad las bellas mujeres son tan gráciles como el agua —mientras hablaba, miró a Xizi. La luz suave del lejano sol que entraba por la portilla destacaba su encantadora silueta—. Niña, al mirarte

recuerdo a alguien a quien amé. Al igual que tú, era mayor. Aunque no tan alta como tú, era igual de hermosa...

—Maestro Ding, está en función el canal de comunicación con el mundo fuera del transbordador — Xizi dijo, distraída, con la mirada fijada en el espacio exterior que tenía frente.

—No pasa nada. Tanto la flota como la Tierra están bien nerviosos. Así podemos distraer su atención y hacerlos relajarse un poco —Ding Yi hizo un gesto hacia atrás y contestó.

—Doctor Ding, esto está muy bien —giró la cabeza y dijo sonriendo un teniente coronel, perteneciente a la Flota Norteamericana, que se sentaba en una de las primeras filas.

—Pues, en el pasado muchas mujeres debieron de enamorarse de usted —dijo Xizi, quien retiró la mirada y miró a Ding Yi. Llevando tanto tiempo con un extremo estrés, pensaba que también necesitaba distraerse un poco.

—En esto no tengo idea. No me interesaban las que me querían, sino las que yo amaba.

—Hoy día hay poca gente como usted, que puede ocuparse de todo y hacerlo bien.

—Oh, no es así. Habitualmente yo no molestaba a las chicas que me gustaban. Creía en aquel comentario de Goethe: «Si te amo, ¿a ti qué podría importarte?»

Mirando a Ding Yi, Xizi rio, sin decir nada.

Ding Yi siguió hablando:

—¡Oh, si hubiese tenido esa misma actitud con la física! Siempre creo que el gran lamento de mi vida es haber sido cegado por los sofones. Pero hay una forma más positiva de considerarlo: ¿qué les importa a las leyes de la naturaleza que las estemos explorando? Algún día, quizá la humanidad, o alguna otra especie, explorará las leyes hasta tal punto de precisión y detalle que podrá modificar no solo su propia realidad sino todo el universo. Podrá llegar a transformar cualquier sistema estelar dándole la forma que requiera, como quien modela una masa. Pero ¿qué importará? Las leyes seguirán sin cambiar. Sí, seguirán ahí, la única presencia constante e invariable, siempre joven, como los amores de nuestro recuerdo... —mientras hablaba, señaló a la reluciente Vía Láctea—. Y cuando pienso así, dejo de preocuparme.

El teniente coronel, decepcionado por el cambio de tema, sacudió la cabeza y dijo:

—Maestro Ding, volvamos a las mujeres gráciles como el agua.

Ding Yi perdió el interés, mientras Xizi tampoco volvió a hablar. Los dos guardaron silencio.

Traducción española: página 464-465 de *El bosque oscuro* (2017)

Cuando la fuerza de aceleración se redujo, entabló conversación con Xizi, que iba sentada a su lado.

—Niña, ¿eres de Hangzhou?

Xizi miraba directamente al frente, como si intentase localizar *Mantis*, que se encontraba todavía a cientos de kilómetros de distancia. Luego se recuperó y negó con la cabeza.

—No, maestro Ding. Nací en la Flota Asiática. No sé si mi nombre tiene alguna relación con Hangzhou. Pero sí lo he visitado. Es bonito.

—En nuestra época era un buen lugar. Aunque el lago se ha secado y el resto es un desierto... Aun así, a pesar de que hoy en día el desierto está por todas partes, el mundo actual me sigue recordando el sur y la época en que las mujeres eran tan gráciles como el agua —mientras hablaba, miró a Xizi. La luz suave del lejano sol que entraba por la portilla destacaba su encantadora silueta—. Niña, al mirarte

recuerdo a alguien a quien amé. Al igual que tú, era mayor. Aunque no tan alta como tú, era igual de hermosa...

—En el pasado muchas mujeres debieron de enamorarse de usted —le dijo Xizi a Ding Yi, mirándole.

—Habitualmente no molestaba a las chicas que me gustaban. Creía en aquel comentario de Goethe: «Si te amo, ¿a ti qué podría importarte?»

Xizi rio.

Ding Yi siguió hablando:

—¡Oh, si hubiese tenido esa misma actitud con la física! El gran lamento de mi vida es haber sido cegado por los sofones. Pero hay una forma más positiva de considerarlo: ¿qué le importa a las leyes de la naturaleza que las estemos explorando? Algún día, quizá la humanidad, o alguna otra especie, explorará las leyes hasta tal punto de precisión y detalle que podrá no solo modificar su propia realidad sino todo el universo. Podrán llegar a transformar cualquier sistema estelar dándole la forma que requiera, como quien modela arcilla. Pero ¿qué importará? Las leyes seguirán sin cambiar. Sí, seguirán ahí, la única presencia constante e invariable, siempre jóvenes, como recordamos a nuestros amores... —mientras hablaba señaló a la reluciente Vía Láctea—. Y cuando pienso así, dejo de preocuparme.

Los dos guardaron silencio.

En el caso (46) hemos explicado que Ding Yi lidera un equipo de científicos, cuya misión es interceptar y examinar de cerca la gota, la sonda enviada por Trisolaris. Durante el proceso de acercamiento a la sonda, la tripulación del transbordador, Ding Yi, Xizi y otros dos miembros, se pone a parlotear.

Ahora leamos las conversaciones del texto original chino y nuestra traducción en castellano en la fila verde de la misma tabla.

Evidentemente, es el científico jefe Ding Yi quien domina la charla. Ante los otros dos oficiales —sin considerar genérico el uso del masculino, suponemos que en la versión china el teniente coronel de la Flota Norteamericana es un varón, pues Liu Cixin utiliza el pronombre masculino *tā* [tā], ‘él’, para referirse a este (Liu Cixin, 2008/2018b: 382), y que en la versión española los dos oficiales son varones (Liu Cixin, 2017: 463-464)—, Ding Yi empieza a hablar de las mujeres bellas en la época presente y dice que Xizi, entonces muy concentrada en su trabajo, es tan guapa que le hace recordar a una mujer que ama en el pasado.

Después de que Xizi le diga que las conversaciones están grabándose, Ding Yi y el otro hombre a bordo manifiestan que lo que ha dicho el primero está muy bien: con el tema de mujeres pueden relajarse todos los que estén escuchándolo. En esta circunstancia, la mujer en cuestión, Xizi, está de acuerdo con esta idea y piensa que ella también necesita

distraerse. Por tanto, pregunta por las historias románticas del maestro Ding Yi, quien contesta que no hace caso a las que lo persiguen, pero sí le interesan quienes lo atraen.

Tras escuchar estas palabras, Xizi le lanza un piropo elogiando que gestiona muy bien los asuntos amorosos y más cosas. Más tarde, Ding Yi expresa unos conocimientos algo filosóficos con respecto a la exploración científica. Sin embargo, el teniente coronel americano, descontento por el cambio de tema y aburrido de las reflexiones que hace el jefe, pide que vuelvan a hablar sobre bellas mujeres.

Se puede analizar el sexismo que implica esta situación descrita por Liu Cixin en tres vertientes.

Empecemos con la primera: la objetivación de Xizi en este fragmento. En estas circunstancias, Xizi parece un objeto, pasivo, que sus compañeros, activos, contemplan con una mirada curiosa. Bajo esta mirada masculina, ella es a la vez exhibida, y su apariencia es para provocar un impacto visual y erótico, así como un relajamiento emocional. Esta mujer cosificada sufre, pues, el *to-be-looked-at-ness*. Por otra parte, un mirar como tal es claramente placentero para Ding Yi e incluso, en cierto sentido, junto con el vínculo que construye él entre Xizi y la otra mujer que ama, refleja su deseo masculino.

En lo que sigue trataremos de la segunda vertiente. Hasta cierto grado, lo que acontece parece acoso sexual: en un contexto laboral, la mujer está simplemente haciendo su trabajo, pero el jefe y los otros compañeros, varones, comentan su belleza para relajarse e incluso la relacionan con otra persona, amada por uno de ellos. Como hemos señalado antes, la consideran como un objeto de observación y comentarios. Según Ding Yi y el teniente coronel americano, hablar de la belleza física de las mujeres delante de una compañera de trabajo o comentar la apariencia de esta colega no es nada grave, al ser simplemente para que la gente (de sexo masculino) se relaje. Curiosamente, a pesar de que a Xizi le parece inadecuado el tópico que está tocando Ding Yi y le advierte que tenga cuidado porque todo el mundo puede saber el contenido de su conversación, está de acuerdo con que un tema sobre las mujeres es relajante y necesario para la gente nerviosa, incluso para ella. En este sentido, el texto de partida, en el que ni los varones —los ejecutores— ni las mujeres —las víctimas— cuestionan la mirada masculina o el acoso sexual, puede normalizar este problema restando su importancia y gravedad.

Por último, las historias amorosas de Ding Yi, esto es, sus palabras en torno a las mujeres que conoce en el pasado, pueden reflejar una idea sexista (García Meseguer, 1988: 166, *vid.* caso (59)): si una mujer quiere llamar la atención de Ding Yien en el juego

amoroso, debe ser pasiva. También resulta extraño que Xizi haga una alabanza a Ding Yi después de escuchar sus variadas actitudes hacia distintas mujeres: a lo que parece, Xizi, una mujer, está a favor de esta opinión atinente a la pasividad de las mujeres y sostiene que tal pensamiento es admirable.

Después de estudiar el texto original sexista, ahora observemos la traducción elaborada por Javier Altayó y Jianguo Feng. Quedan elididas las palabras de Ding Yi y las del teniente coronel americano que reducen la gravedad del acoso sexual definiéndolo como un elemento reconfortante normal, así como el pensamiento de Xizi que implica que una mujer ante el acoso sexual se siente igual de rejalada. Tampoco tienen presencia en la versión en la lengua receptora la preferencia sexista de Ding Yi sobre cómo deben ser las mujeres en las relaciones amorosas, ni la extraña alabanza por parte de Xizi. Con todo, es visible, por los comentarios acerca de la hermosura femenina, la existencia del acoso sexual en este contexto profesional y que Xizi, al igual que en el texto origen, también sufre la mirada masculina de Ding Yi.

Pese a esta diferencia, consistente en la elisión u omisión de unos pormenores sexistas, el texto final no está totalmente exento del sexismo, mayormente por lo que hace y dice Ding Yi. Cuando analizábamos los casos (41) y (46) decíamos que una figura con ideología sexista no debe ser *per se* incompatible con la traducción feminista. Opinamos lo mismo situándonos en este contexto: la traducción en castellano conserva unos aspectos sexistas de Ding Yi, un varón hibernado que recibe su educación en el siglo XX; se puede interpretar como una figura atrasada con una ideología anticuada que puede ocasionar reflexiones en quienes la leen.

CASO (79)

Texto original chino: página 15 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)
她已经习惯了男人的这种目光，并不反感，而是有一种冬天阳光照到身上的舒适。
Estaba acostumbrada a estas miradas de hombres, y no le ocasionaban ningún disgusto, sino que sentía la comodidad, como la originada por el sol en invierno
Traducción española: página 31 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)
Estaba acostumbrada a que los hombres reaccionaran de aquel modo en su presencia. Esta vez, en lugar de molestarse, sintió consuelo, la misma cálida caricia que el sol proporciona en invierno.

En el principio del primer volumen de la trilogía Liu Cixin nos dice, por la boca de Wang Miao, que Yang Dong es una mujer bastante atractiva. En el tercer volumen, el mismo autor da más detalles de la última época de su vida. Antes de su suicidio, Yang

Dong va al sitio donde trabaja para recoger unas cosas y allí se encuentra con un chico. Ella se despide de él y se marcha hacia la salida. Es entonces cuando nota que el chico continúa teniendo la mirada puesta en ella.

La diferencia entre el texto de partida y el texto final consiste en lo siguiente: si uno lee el texto original chino, entiende que en rasgos generales a Yang Dong una mirada como esta no le parece una molestia, sino que la disfruta. Es decir, en la escritura de Liu Cixin, a Yang Dong le gusta en general ser el objeto de observación de la mirada masculina.

Si uno lee la traducción resultante, por el contrario, sacará una conclusión distinta. Miremos esta frase: “Esta vez, en lugar de molestarse, sintió consuelo [...]”. Con esto se interpreta que esta vez Yang Dong se siente cómoda con la mirada de este chico — probablemente debido al hecho de que está experimentando un colapso mental y necesita sentirse conectada con los demás—, pero esta reacción no es habitual; en cambio, le suele acarrear angustia llamar la atención por su belleza y ser mirada por los hombres.

Los dos textos representan dos actitudes casi opuestas sobre cómo se sienten las mujeres ante la mirada masculina: a las mujeres les gusta ser vistas o las mujeres se incomodan al ser observadas. Desde la perspectiva feminista, como hemos señalado en el principio del apartado, es un mirar placentero para sus poseedores, no para las contempladas. Por esta razón, el texto final, desde la óptica de las mujeres, hace entrever la molestia que puede generar la mirada masculina y, por lo tanto, nos suena más feminista que el original.

Lo que hace Agustín Alepuz Morales en esta práctica traductora encaja con lo que exigen la técnica de adaptación y la estrategia de traducción feminista de secuestro y de sustitución.

CASO (80)

Texto original chino: página 45 de <i>El fin de la muerte</i> (2010/2018)
与会者们对这个提议也很赞同。这些航天界的技术精英当然不指望从一个技术助理那里听到什么有价值的东西，但他们大多是男人，至少在这个过程中，可以毫无顾忌地欣赏她了。 <u>程心尽量使自己的穿着庄重低调，但并没有降低她的吸引力。</u>
Los asistentes de la reunión apoyaron a esta propuesta. Estaba claro que estos expertos de élite del sector espacial no esperaban oír algo valeroso de una asistente técnica, pero eran en su mayoría hombres, así que, al menos, podían contemplarla sin preocupación durante el proceso. <u>Cheng Xin había intentado vestir con recato para no llamar la atención, pero esto no había disminuido su atracción.</u>
Traducción española: página 77 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)

El resto de los asistentes apoyó con entusiasmo la propuesta de Wade. Estaba claro que aquellos expertos de élite no esperaban que una simple asistente técnica fuera a tener ideas brillantes, pero eran en su mayoría hombres y pensaron que si le daban una oportunidad para hablar tendrían una excusa perfecta para admirar sus atributos físicos. Cheng Xin siempre había intentado vestir con recato, pero ese acoso era algo con lo que tenía que lidiar constantemente.

En el caso (78) hemos hablado sobre el acoso sexual y en el presente el traductor Agustín Alepuz Morales menciona directamente este tema. Empecemos por una introducción del contexto. Es Cheng Xin quien plantea el Proyecto Escalera en la primera reunión de la Agencia de Inteligencia Estratégica del Consejo de Defensa Planetaria. En realidad, ella no habla hasta que su jefe Thomas Wade le pide participación y opiniones. El fragmento que hemos escogido puede dividirse en dos partes: la primera es la reacción de los demás ante la propuesta de Thomas Wade de que Cheng Xin diga algo, y la segunda trata de cómo esta mujer responde a la mirada masculina y su intención de evitarla.

Para estudiar los dos textos, se necesita realizar una comparación entre uno y otro. En la primera parte del fragmento no se halla mucha diferencia entre la versión de Liu Cixin y la de Agustín Alepuz Morales, ya que ambos textos describen la mirada masculina en este contexto de trabajo.

La segunda parte, a su vez, parece interesante para nuestro análisis. En el texto de partida, Cheng Xin, sabiendo que los varones la miran bastante por sus atributos físicos, y para no llamar mucho la atención, pretende vestir con recato, pero su atractivo femenino no disminuye pese a la simplicidad de su estilo. Es una observación hecha desde la óptica de quienes la miran, que, por un lado, se fija en la belleza de la mujer contemplada —una muestra de sexismo, como señalan Miller y Swift (2000: 104-105, *vid.* 3.2.4.3.5.)— y, por otro lado, implica hasta cierto grado que ella es responsable de la mirada masculina porque de todas maneras su belleza y atractivo son provocadores.

En cambio, el texto meta enseña, explícita y directamente, por el uso del verbo *lidiar* y el sustantivo *acoso* (RAE¹³⁹), que, para Cheng Xin, la mujer contemplada, la mirada masculina es un hostigamiento y ella, desgraciadamente, tiene que enfrentarse a menudo a esto, pero raras veces puede librarse. Sobre este cambio, Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D) nos comenta que “[...] esta traducción es más expresiva y cumple mejor con la finalidad comunicativa”. A

¹³⁹ Disponible en <https://dle.rae.es/lidiar?m=form>, <https://dle.rae.es/acoso?m=form> y <https://dle.rae.es/acosar>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

nuestro entender, todo esto se cuenta desde la óptica de la víctima de la mirada masculina, impotente en esta situación, y transmite una actitud crítica de este acto sexista, tanto el de los compañeros de Cheng Xin como el general, lo cual diferencia esencialmente el texto terminal del texto origen.

En síntesis, puede afirmarse que, en comparación con el texto chino, es una traducción más favorable a las mujeres. Recurre el traductor a la técnica de adaptación y la estrategia de secuestro y de sustitución.

7.5. Tratamiento de las descripciones de otros aspectos de la imagen de los personajes femeninos existentes en el texto original

En lo que sigue trataremos de otros aspectos de la imagen de las mujeres.

CASO (81)

Texto original chino: página 162 de <i>El bosque oscuro</i> (2008/2018b)	Traducción española: página 212 de <i>El bosque oscuro</i> (2017)
裴兹罗说着，把背着的手拿到前面来，手中拿着一张上面已经打印出图像的纸，那图像是一张照片，是从上方俯拍的，有一群人在兴奋地向上仰望，很容易认出他们就是现在控制室中的这批人，林格站在正中间，还有三位搔首弄姿的外来女士，可能是他们中某三位的女朋友。	Sostenía una fotografía impresa en papel, el plano cenital de un grupo de personas mirando hacia arriba con gran alborozo, entre cuyas caras estaban las de todos los trabajadores de aquella misma sala de control, Ringier incluido, junto con tres <u>despampanantes</u> mujeres que podían, o no, ser las novias de alguien.
搔首弄姿: '(mujeres) presumir su aspecto con coquetería acariciando la cabeza'	despampanantes

Primero miremos directamente la expresión china, exclusivamente aplicable a las mujeres, 搔首弄姿 [sāo shǒu nòng zī]. Es para trazar a una mujer, coqueta, que presume su bonita apariencia física mediante ademanes excesivamente delicados, tal como el acariciar la cabeza. En el contexto chino es una expresión despectiva para referirse a la coquetería de las mujeres (Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales, 2016: 1127; Sun Yizhen, 1999/2000: 711).

Ahora nos colocaremos en la situación descrita por Liu Cixin. Es lógico y muy razonable que estas tres personas, en un sitio nuevo y ante una cámara —además en este caso lo que realiza las funciones de una cámara es un maravilloso telescopio espacial—, intenten salir bien en la foto.

Como hemos dicho antes, en un mundo sexista, las mujeres son como un objeto sexual (*vid.* 3.2.4.3.4. y 7.4.). Por lo tanto, quien ve esta foto puede asociar a estas mujeres con el sexo y situarlas en un juego romántico, en que no deben ser activas (García Meseguer, 1988: 166, *vid.* casos (59) y (78)). Habida cuenta de esto, criticar a estas mujeres acusándolas de coquetería, a nuestro parecer, supone una paradoja acerca de la belleza femenina: las mujeres, vistas como objetos sexuales y colocadas en una situación romántica, pueden ser admiradas pasivamente por los varones, esto es, los observadores, pero no deben demostrar de manera activa su hermosura; si no, las etiquetan como seductoras.

Ahora bien, de acuerdo con la traducción, en el lugar donde se ubica 搔首弄姿 [sāo shǒu nòng zī] está el adjetivo *despampanantes*, cuya acepción es “[p]asmoso, llamativo, que deja atónito por su buena presencia u otras cualidades” (RAE¹⁴⁰). Así, los lectores a quienes va dirigido el texto de destino comprenden que las tres mujeres deben de ser llamativas —muy probablemente por su belleza, según el contexto—. Ser “despampanantes” no es negativo, ni significa que sean coquetas.

El texto meta, pues, tras el cambio del punto de vista de interpretación de la belleza de las mujeres, no transmite la implicación negativa emitida por el texto fuente sexista. En este ejemplo podemos ver el uso de la técnica de traducción de modulación.

En primera instancia, parece una solución feminista, dado que no lanza una acusación infundada a las mujeres. No obstante, hasta cierto punto también puede considerarse que incurriría en el sexismo por centrarse en los aspectos físicos de las mujeres, como hemos comentado con anterioridad.

CASO (82)

Texto original chino: página 119 de *El fin de la muerte* (2010/2018)

“我只是进去坐坐。你看亲爱的，我们是邻居，我连你的门都没串过一次，你总得照顾一下男人的尊严。” 艾克说。

“这个舰上有尊严的男人都是忧郁的，没有心情串女人的门。” 薇拉斜眼瞟着艾克说。

¹⁴⁰ Disponible en <https://dle.rae.es/despampanante?m=form>. Consultado el 16 de mayo de 2021.

<p>—Solo entraré a sentarme un rato. Mira, querida, somos vecinos, y nunca he podido pasar a hacerte una visita. Tienes que cuidar la dignidad de un hombre —dijo Ike.</p> <p>—Cualquier hombre con dignidad a bordo de esta nave estaría deprimido. No está de humor para llamar la puerta de habitación de las mujeres —espetó Verenskaya, mirándole de soslayo.</p>
<p>Traducción española: página 185 de <i>El fin de la muerte</i> (2018)</p>
<p>—Venga, guapa —rezongó Ike—, déjame entrar. Somos vecinos y nunca he podido pasar a hacerte una visita. Tienes que cuidar la dignidad de un hombre.</p> <p>—Cualquier hombre con un mínimo de dignidad a bordo de esta nave estaría demasiado preocupado por nuestra misión como para pensar en meterse en las bragas de todas las mujeres que le rodean —espetó Verenskaya, mirándole de soslayo.</p>

Viene a cuento hacer un repaso de la trama de la obra. La nave *Espacio azul* sobrevive a la constante cadena de sospecha entre todas las entidades conocidas existentes en el cosmos aniquilando a las otras tres naves (*vid.* casos (16) y (28)). La Tierra, después de saber de esta noticia, manda la nave *Gravedad* a cazar *Espacio azul* con el propósito de obligarla a emprender su retorno.

Verenskaya es la ingeniera de sistemas de inteligencia artificial de la nave *Gravedad*. Un compañero suyo, Ike, subteniente de la misma nave, busca seducirla, aunque ella nunca muestra ningún interés por él. De hecho, lo que hace Ike significa, sin duda alguna, una molestia para Verenskaya: la trata con poca formalidad —la llama “亲爱的” [qīn ài de], ‘querida’, en el texto original y “guapa” en el terminal—, la acusa de ignorar su dignidad viril después de que ella le cierre el paso a su camarote, siempre se fija en el cuerpo de su colega, etc. (Liu Cixin, 2010/2018: 118-120; 2018: 185-187). De la notoria impaciencia de la mujer se deduce que no es el primer día que ella tiene que lidiar con esta persecución.

Ahora bien, delante del compañero que insiste en entrar en su espacio privado, lo que dice Verenskaya varía en el texto origen y el final. Como bien mostrado en la tabla, sus palabras en la lengua hispana —*meterse en las bragas de las mujeres*—, en comparación con las chinas —串女人的门 [chuàn nǚ rén de mén], ‘llamar la puerta de habitaciones de las mujeres con el propósito de entrar’—, son más directas, fuertes y chocantes, que, además de constatar de manera más manifiesta la repugnancia que siente la mujer acosada, explicitan o compensan la información implícita del texto de partida: lo que busca Ike tiene mucho que ver con su deseo sexual masculino, no tan sencillo y ligero como él dice. Es decir, el texto meta evidencia que lo que hace Ike es en realidad un grave acoso sexual.

Además, la traducción también construye una nueva imagen del personaje femenino: es tan fuerte y valiente ante este hostigamiento que es capaz de refutar la petición del acosador poniendo de manifiesto sus objetivos ocultos; incluso puede que Verenskaya esté riéndose de él en su propia cara. Por lo tanto, lo que hace el traductor puede ser considerado una práctica de traducción feminista, aunque el texto original no parezca absolutamente sexista, y pese a que probablemente no se dé cuenta de su intervención feminista Agustín Alepuz Morales (comunicación personal, 26 diciembre 2021, *vid.* Apéndice D), quien defiende su traducción poniendo lo siguiente: “[...] esta traducción es más expresiva y cumple mejor con la finalidad comunicativa”.

Esta solución nos recuerda la traducción muy estudiada: traducir “Ce soir j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe” como “Tonight I shall step into history without opening my legs” (*vid.* 3.2.). *Mutatis mutandi*, Agustín Alepuz Morales, para tratar el texto original, recurre a la estrategia de suplementación y la de secuestro, mencionadas por Von Flotow, y, como consecuencia, el texto en la lengua receptora suena más feminista que el en la lengua de salida. La técnica utilizada podría ser la de adaptación, debido al cambio de situación para la descripción de lo deseado por el varón.

7.6. Conclusiones parciales

El objeto principal de este capítulo no es otro que comparar los textos originales y los textos finales enfocando el sexismo al nivel discursivo o el sexismo sintáctico que puede implicar cada uno. Una vez analizados los cuarenta y dos casos, relativos a la imagen de las mujeres de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin, recapitularemos los datos que hemos obtenido.

Como hemos podido apreciar, los textos finales no son idénticos a los originales en el sentido de que el sexismo que se encierra en estos en ocasiones desaparece después de la traducción. Los traductores, Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, no lo perciben como la consecuencia de una intervención impelida por la ideología feminista, pero no cabe duda alguna de que en sus textos se generan unos efectos buscados por esta doctrina. En el caso de Agustín Alepuz Morales, incluso puede inferirse que algunos textos escritos por Liu Cixin le provocan cierta incomodidad, a pesar de que en ningún caso la relaciona con el sexismo.

A continuación, nos dedicaremos a enumerar con brevedad las señales de sexismo que hemos detectado en los textos de partida recogidos en este capítulo y enseñar cómo se mitiga en los textos redactados por los traductores, aunque no es su intención hacer una traducción feminista. Para los futuros traductores feministas, las soluciones de Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales pueden ser sugestivas.

En un primer momento, nos parece cuestionable el hincapié que se hace repetidas veces en el sexo femenino de las mujeres. Este sexismo tiene dos manifestaciones visibles en la obra original, dependiendo de si se habla del sexo de todas las mujeres o de una sola mujer.

Cuando uno insiste en destacar esta condición orgánica de todas las mujeres, aproximadamente la mitad de la población humana, y las trata como un conjunto de personas dotadas de una menor capacidad, nos hallamos ante una señal sexista. Nos percatamos de que este tratamiento sexista en la obra, aparte de envolver un notorio juicio de que ellas son de nacimiento débiles y apenas calificadas y, por consiguiente, quedan excluidas de la participación de asuntos públicos, sirve para poner de manifiesto la exaltación de cierta mujer por medio de un contraste: como todas las mujeres están atrapadas en su mediocridad e incapacidad congénitas, una mujer, si dispone de la habilidad y las virtudes dignas de admiración, es increíble o excepcionalmente impresionante y extraordinaria.

En estas circunstancias, después de estudiar las soluciones propuestas por Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, sabemos que se erradica este sexismo si los traductores generalizan el tema y amplían el grupo de gente en cuestión. Cuando están incluidas las personas de ambos sexos, el sexo deja de ser un factor decisivo para juzgar la capacidad de una persona o su visibilidad en el ámbito público. Si es necesario hablar de un grupo de gente, la edad puede ser el criterio que los separa de los demás y así se esquivaba la mención del sexo.

Con el énfasis en el sexo de una mujer también se hace perceptible el vínculo entre las mujeres y la debilidad e inferioridad. Si en el texto fuente se destaca esta información, los traductores, como hemos observado, pueden eliminarla o reescribirlo trivializando el sexo biológico de la persona de que se habla. En caso de necesidad, los traductores pueden poner de relieve su edad antes de su sexo. Así pues, el texto terminal es mejor que el original en términos de feminismo.

La técnica de adaptación, de modulación y de elisión, junto con la estrategia de sustitución, de secuestro y de omisión, son útiles para los traductores que quieren

conseguir un texto final exento de este tipo de sexismo. Además, la técnica de amplificación también puede resultar útil en estas circunstancias.

En segundo lugar, es más que manifiesto que la belleza y la atracción son dos pormenores “de peso” en la obra china cuando se alude a las mujeres. Percibido desde el punto de vista feminista, tal énfasis es inadecuado por dos razones: primero, es una muestra sexista si se presta mucho la consideración a la hermosura femenina al tiempo que se deja de lado la buena presencia de los varones; segundo, la ciencia ficción se caracteriza por el sexismo en parte por el hecho de que en las obras de este género literario todas las mujeres son atractivas.

Con la ayuda de la técnica de elisión y la estrategia de omisión, los traductores, si se preocupan por el sexismo del texto, pueden ignorar directamente las descripciones atinentes a sus aspectos físicos. También es posible que recurran a la técnica de adaptación o de modulación y la estrategia de sustitución y de secuestro para reemplazar estos detalles con otros contenidos que no tienen nada que ver con la atención al atractivo que ellas tienen.

El tercer aspecto sexista que hemos notado concierne a dos características temperamentales de las mujeres: la obediencia y la infantilidad. La primera emana de la consideración sexista de que las mujeres son propiedad de los varones, y la segunda, por su parte, niega su adultez.

La traducción ofrecida por Agustín Alepuz Morales ante un texto de partida que incide en el pensamiento sexista sobre la obediencia de las mujeres estriba en la elisión u omisión del adjetivo pertinente. Este tratamiento sirve asimismo para eludir el énfasis en la infantilidad, que, a su vez, es más que patente en la figura de Zhuang Yan, tanto en sus aspectos físicos cuanto en su modo de pensar y comportarse. Frente a estos textos de partida sexistas, los traductores también pueden emplear la técnica de adaptación y la estrategia de sustitución y de secuestro con la finalidad de hacer una descripción distinta que la original.

Otra muestra de sexismo tiene mucho que ver con la mirada masculina. Al enfrentarse a una escena donde domina la mirada masculina, un traductor, si es sensible al sexismo que se supone y procura evitarlo o al menos reducirlo, puede acudir a la técnica de elisión y la estrategia de omisión con el fin de eliminar el hincapié que se hace en el atractivo del objeto de contemplación, la relación objeto de observación-mirón entre las mujeres y los hombres u otros detalles pertinentes. Otros recursos disponibles son la técnica de adaptación y la estrategia de secuestro y de sustitución, con los que los

traductores pueden crear una nueva situación sin la mirada masculina o explicitar la molestia y tedio que produce esta mirada a las mujeres para obtener unos textos escritos en la lengua de llegada libres del sexismo existente en los originales.

Por último, cabe recordar dos cosas. Primero, el sexismo de un personaje no es necesariamente incompatible con la traducción feminista, siempre y cuando sirva, como un contraste irónico, para producir reflexiones feministas. Segundo, los efectos feministas se ocasionan no solo cuando el texto fuente es sexista. Por ejemplo, el recurso a la técnica de adaptación y la estrategia de suplementación y de secuestro puede exagerar el fastidio que siente una mujer ante un acoso sexual y por lo tanto permite el texto final sonar más feminista para los lectores destinatarios.

8. CONCLUSIONES

Terminar el análisis contrastivo de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin, una novela de ciencia ficción *hard* china, y su versión en castellano, elaborada por Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, nos sirve para entroncar con algunas de las ideas planteadas en el inicio de esta investigación.

La primera de nuestras hipótesis consideraba la diferencia entre el sexismo de la versión original de la novela china y la versión hispana. Por su parte, la segunda hipótesis planteaba la posibilidad de encontrar unas soluciones, partiendo de la base de esta práctica traductora chino-español, dirigidas a los traductores feministas que un día se enfrenten a textos chinos parecidos.

A modo de recapitulación, recordemos que, desde la perspectiva de la traducción feminista, nuestro análisis de la versión original y la versión castellana de la obra se ha realizado en tres aspectos:

- (1) El género lingüístico y/o el sexo biológico de los personajes.
- (2) El tratamiento de las expresiones soeces chinas referentes al sexo femenino.
- (3) La diferencia en torno a la imagen de unos personajes femeninos.

Empecemos, ahora, por la segunda hipótesis para recordar qué pueden aprender de esta *praxis* traductora los futuros traductores feministas.

En un primer momento, el género lingüístico y/o el sexo biológico de los personajes es un problema constante con que tienen que lidiar quienes traducen los textos chinos al español, y viceversa.

En el tratamiento de los pronombres y sustantivos chinos, desde el punto de vista de la traducción feminista, hay unas circunstancias en las que hace falta la intervención por parte de los traductores para eludir el sexismo, que, en este caso, está relacionado con la presencia de las mujeres o del género femenino en el lenguaje, la participación de las mujeres en las actividades que, según las ideas tradicionales, están diseñadas para hombres y, además, el cambio del orden tradicional imperante de precedencia de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico en un sintagma nominal, esto es, el orden “hombres y mujeres”.

En lo atinente a la visibilidad de las mujeres o del género femenino en el lenguaje, el masculino genérico es un tema insoslayable. Se usa frecuentemente para incluir a las mujeres y, como consecuencia, invisibilizarlas en el ámbito lingüístico. Con el fin de

evitar tal marginación, los traductores pueden apelar a la fórmula desdoblada —incluida en la estrategia de especificación—, o las expresiones españolas indiferentes al sexo de las personas referidas —a tenor de la estrategia de generalización o neutralización—, tales como los sustantivos epicenos, pronombres con forma invariable para tanto el género femenino como el masculino, nombres comunes en cuanto al género dirigidos por un adjetivo indiferente al sexo de la persona hablada, posesivos cuya forma no depende del género del poseído o de quien(es) lo posee(n), etc. Otra forma de tratar los sustantivos o pronombres chinos es, según la estrategia de traducción feminista de omisión, la eliminación de aquellas partes difíciles de abordar: el sujeto de una oración, una frase entera irrelevante o la relación de posesión, entre otras. En el caso de que los traductores quieran esquivar la traducción de ciertos nombres o pronombres chinos, también pueden construir el texto terminal desde otro punto de vista y hablar sobre otras cosas, utilizando la estrategia de sustitución.

Es fácil notar que estas soluciones aportadas por los traductores no constituyen nuevas técnicas de traducción, sino que se llevan a cabo usando las más frecuentes: amplificación, compensación (también es una estrategia mencionada por Wallmach), descripción, elisión, modulación, traducción literal, transposición, etc.

Otra vertiente perteneciente al aspecto del género lingüístico y/o el sexo biológico de los personajes radica en la actitud hacia el *Male-As-Norm Principle*, relativa a la participación de las mujeres en las actividades que, por tradición, se etiquetan como “para hombres”. Dado que en la mayoría de las ocasiones los sustantivos chinos no reflejan el sexo de la persona a la que se refieren, los traductores pueden usar la técnica de amplificación y atribuir el sexo femenino a un personaje activo en un terreno en el que las mujeres están poco representadas, como el político o científico, cuando su sexo no se determina de forma explícita en el texto escrito en la lengua original. Yendo más lejos, los traductores, por medio de la estrategia de traducción feminista de secuestro y la técnica de adaptación, pueden incluso modificar el sexo de un varón para destacar una mayor participación de las mujeres en los asuntos públicos tradicionalmente considerados masculinos.

La tercera y última vertiente del primer aspecto es el orden de precedencia de los elementos relacionados con el género gramatical y/o el sexo biológico en un sintagma nominal. Los traductores feministas pueden cuestionar el orden convencional “hombres y mujeres” y escribir en su versión “mujeres y hombres”. En estos casos, se utiliza la

técnica de inversión, así como la estrategia de traducción feminista del mismo nombre. Otra estrategia empleada es la de secuestro.

Acerca del segundo aspecto, el tratamiento de las expresiones soeces chinas referentes al sexo femenino, conviene recordar que su amplia extensión en el uso no puede ocultar el hecho de que son, en el fondo, sexistas. Ahora bien, como hemos visto, hay varias maneras de traducirlas al castellano: se pueden emplear expresiones españolas malsonantes sexistas concernientes al sexo o la sexualidad, expresiones españolas malsonantes no sexistas y expresiones españolas no malsonantes ni sexistas.

Tomando en consideración los efectos pragmáticos que pueden producir estas expresiones soeces en los textos origen y los requisitos de la traducción feminista, nos damos cuenta de que las expresiones malsonantes no sexistas existentes en la lengua de destino pueden ser una solución satisfactoria para asegurar, en cierto sentido, los efectos pragmáticos originales en los textos meta y eludir el problema en torno al sexismo. Para llegar aquí, los traductores tampoco necesitan crear nuevas técnicas traductoras; basta con usar las ya generalmente usadas que son asimismo útiles para la realización de traducción feminista, como la de compensación y de equivalente acuñado. Las estrategias de traducción feminista utilizadas en estas *praxis* son, a su vez, la de sustitución y la de compensación, mencionadas por Wallmach.

El tercer aspecto reside en las imágenes de unos personajes femeninos que varían entre las dos versiones de la misma novela. En la versión original china, el sexismo se percibe por los siguientes puntos:

- (1) el énfasis en el sexo femenino, de una mujer o de todas las mujeres, que asocia a la gente de este sexo con la debilidad, incapacidad y marginalidad;
- (2) la descripción concentrada en los aspectos físicos de las mujeres;
- (3) la descripción sobre ciertas características temperamentales de ellas;
- (4) la mirada masculina y
- (5) otras descripciones sobre las mujeres.

Al tratar los textos chinos que contienen estas muestras de sexismo, los traductores pueden acudir a las técnicas corrientes como la de adaptación, de modulación, de amplificación, de elisión, etc., y las estrategias de traducción feminista de sustitución, de secuestro, de omisión, entre otras. Así lo hacen Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales.

Después de resumir las soluciones propuestas por Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, soluciones que resultan de gran utilidad para el futuro

tratamiento feminista de ciertos textos sexistas chinos, hemos de tornar a la primera hipótesis: suponíamos que la versión española es el resultado de un trabajo de traducción feminista, más precisamente, de un trabajo de traducción feminista intervencionista. No obstante, las teorías pertinentes especifican que en estas prácticas traductoras importa mucho la intención de los traductores. Por expresarlo con nuestras palabras, la traducción feminista intervencionista parece orientada mayoritaria o exclusivamente a la intención de quien se encarga de ella. Si partimos de los objetivos de Javier Altayó, Jianguo Feng y Agustín Alepuz Morales, la traducción española de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin, por supuesto, no puede considerarse una práctica de esta disciplina, pues, ante los textos fuente sexistas, al menos Javier Altayó y Agustín Alepuz Morales no aspiran a llevar a cabo ni han realizado una escritura feminista.

Aun así, es irrefutable que han logrado escribir textos terminales menos problemáticos que los originales en términos de feminismo. Dada esta situación, tampoco nos parece adecuado negar los efectos feministas que produce la versión hispana de esta obra china. Por consiguiente, nos gustaría redefinir la traducción feminista intervencionista dividiéndola en dos tipos:

- (1) la traducción feminista intervencionista orientada a la intención de los traductores y
- (2) la traducción feminista intervencionista orientada a los efectos finales.

En la primera, la que puede verse como un objeto prioritario de estudio de los feministas, los traductores trabajan con un propósito preestablecido bastante claro: modificar los textos origen sexistas como respuesta a sus intenciones ideológicas.

En la segunda, la intención de los traductores y la realización del trabajo no son un tándem indisoluble: aunque quienes se encargan de la traducción no se den cuenta o no quieran, parte de su trabajo puede generar los efectos defendidos por los traductores feministas. En estas circunstancias, en las que los traductores no necesariamente desempeñan un rol capital, la traducción feminista intervencionista no deriva de una intención “subversiva”, sino de unos resultados inesperados. Este punto de vista nos permite, pues, ampliar el horizonte de investigación y, además, mover el foco, centrado hasta ahora en los traductores feministas, a todos los que trasladan en sentido lato, sin que importen sus preferencias ideológicas.

La traducción española de la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin pertenece, a las claras, al segundo tipo.

Aparte de corroborar las dos hipótesis formuladas, hemos hecho otros descubrimientos importantes.

En un primer momento, es muy interesante el caso de Agustín Alepuz Morales, quien efectúa algunos cambios a la hora de traducir el tercer volumen de la trilogía porque no le parece bien realizar una traducción literal. En nuestra opinión, estas alteraciones podrían deberse al hecho de que está en desacuerdo con las ideas sexistas transmitidas por el texto fuente y siente alguna incomodidad a la hora de verterlo a su lengua —a pesar de que en ningún caso reconoce que tal incomodidad tenga algo que ver con el feminismo—, y su meta consiste en evitar el sexismo existente en el texto de partida. Existen, pues, además de las intervenciones feministas intencionadas, intervenciones que denominaremos feministas inconscientes.

En las traducciones feministas intervencionistas orientadas a los efectos finales y en las intervenciones feministas inconscientes, los traductores en el momento en que traducen/intervienen no van a utilizar la estrategia de metatextualidad, mencionada por Von Flotow, para demostrar explícitamente los cambios que hacen. Por consiguiente, en sus resultados se notan las siguientes dos propiedades.

Las intervenciones feministas inconscientes llevadas a cabo por parte de los traductores que corrigen el sexismo del texto origen no son necesariamente perceptibles para los lectores de la lengua de llegada; en efecto, las observan quienes pueden comparar la traducción y la versión original del libro. Por otra parte, también podemos decir que el feminismo se puede observar en el proceso de traducción, si lo hay, pero el resultado no tiene por qué ser considerado feminista, puesto que los lectores meta solo tienen la traducción resultante y no saben nada acerca de la redacción del texto original ni del trabajo de los traductores. Por esta razón, en algunos casos, el sexismo del texto de partida se lima tras el proceso de traducción, pero el texto terminal puede seguir manteniendo rasgos sexistas.

Nos parece conveniente mencionar, en última instancia, que no todas las muestras sexistas son por sí mismas irreconciliables con la ideología feminista, y no todos los textos sexistas necesitan una intervención explícita, pues en algunas ocasiones pueden servir como un contraste irónico para provocar la reflexión de los lectores.

Antes de acabar, queremos comentar algún punto que no hemos conseguido tratar. Por unos motivos u otros, no hemos logrado establecer contacto con todos los traductores, los revisores, los editores y la editorial española; tampoco hemos podido entrevistar al escritor de la obra, Liu Cixin. Es decir, no hemos podido contar con suficiente

información para dilucidar por qué el autor o los traductores redactan, en todos los casos, de una determinada manera, y tampoco sabemos qué papel desempeñan respectivamente en esta práctica traductora los traductores, los revisores, los editores y la editorial. En este aspecto, creemos que nuestro estudio se ha topado con bastantes escollos y somos conscientes de las limitaciones que ello supone.

Quizás en futuras investigaciones podamos tener presentes también los condicionantes editoriales que suelen afectar a la traducción; nos estamos refiriendo a los condicionantes más difíciles, pues conviene no olvidar que los negocios editoriales suelen estar marcados por el secreto comercial.

9. BILIOGRAFÍA

9.1. Obras estudiadas de Liu Cixin

- Liu, Cixin 刘慈欣. (2008/2018a). *San Ti* 三体 (*Los tres cuerpos*). Chongqing: Chongqing Publishing Group.
- Liu, Cixin 刘慈欣. (2008/2018b). *Hei An Sen Lin* 黑暗森林 (*El bosque oscuro*). Chongqing: Chongqing Publishing Group.
- Liu, Cixin 刘慈欣. (2010/2018). *Si Shen Yong Sheng* 死神永生 (*El fin de la muerte*). Chongqing: Chongqing Publishing Group.
- Liu, Cixin 刘慈欣. (2016/2018). *El problema de los tres cuerpos* (Trad. J. Altayó). Barcelona: Ediciones B (original en chino, 2008).
- Liu, Cixin 刘慈欣. (2017). *El bosque oscuro* (Trad. J. Altayó y Jianguo Feng). Barcelona: Ediciones B (original en chino, 2008).
- Liu, Cixin 刘慈欣. (2018). *El fin de la muerte* (Trad. A. Alepuz Morales). Barcelona: Ediciones B (original en chino, 2010).

9.2. Referencias bibliográficas: libros, capítulos de libro, artículos, tesis, conferencias, entrevistas, etc.

- Aldiss, B. W. (1975). *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Corgi.
- Aldiss, B. W. y Wingrove, D. (1988). *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Paladin.
- Álvarez, R. y Vidal Claramonte, M. C. A. (Eds). (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon, Philadelphia y Adelaide: Multilingual Matters Ltd.
- Álvarez Martínez, M. Á. (1989). *El pronombre I: personales, artículo, demostrativos, posesivos*. Madrid: ARCO/LIBROS.
- Amis, K. (1966). *El universo de la ciencia Ficción* (Trad. J. A. Méndez). Madrid: Ciencia nueva (Original en inglés, tercera edición inglesa).
- Aristóteles. (2006). *Poetics* (Trad. J. Sachs). Newburyport: Focus Publishing/R. Pullins Co.

- Ash, B. (Ed.) (1977). *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*. London: Pan Books.
- Attebery, B. (2003). «The Magazine Era: 1926-1960». En: E. James y F. Mendlesohn (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York: Cambridge University Press, 32-47.
- Baker, B. (2014). *Science Fiction*. London: Palgrave.
- Baker, M. (2006). *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London y New York: Routledge.
- Baker, M. y Saldanha, G. (Eds.). (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon y New York: Routledge.
- Barceló, M. (2015a). *Ciencia ficción: nueva guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B.
- Barceló, M. (2015b). «Novelas de ciencia. La ciencia y la tecnología en la literatura». *Mètode Science Studies Journal*, (5), pp. 83-87. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/Metode/article/view/3731/3963> [Consulta: noviembre de 2019].
- Barthes, R. (1994). «La muerte del autor». En: R. Barthes. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (Trad. C. Fernández Medrano). Barcelona, Buenos Aires y México: Ediciones Paidós (Original en francés), 65-72.
- Bassnett, S. (1992). «Writing in No Man's Land: Questions of Gender and Translation». *Ilha do Desterro*, 28, pp. 63-73.
- Bassnett, S. (2007). «Culture and Translation». En: P. Kuhlwezak y K. Littau (eds.). *A Companion to Translation Studies*. Clevedon, Buffalo y Toronto: Multilingual Matters Ltd, 13-23.
- Bassnett, S. (2014). *Translation Studies*. London y New York: Routledge.
- Bassnett, S. y Trivedi, H. (Eds.). (2002). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. London y New York: Routledge.
- Bengoechea, M. (2014). «Feminist Translation? No way! Spanish Specialised Translators' Disinterest in Feminist Translation». *Women's Studies International Forum*, 42, pp. 94-103.
- Benjamin, W. (2012). «The Translator's Task» (Trad. S. Rendall). En: L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London y New York: Routledge, 75-83.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London y New York: Routledge.
- Bosque, I. y Gutiérrez-Rexach, J. (2009/2016). *Fundamentos de sintaxis formal*. Madrid: Akal.

- Bould, M. y Vint, S. (2011). *The Routledge Concise History of Science Fiction*. London y New York: Routledge.
- Braun, F. (1997). «Making Men out of People: the MAN principle in translating genderless forms». En: H. Kotthoff y R. Wodak (eds.). *Communicating Gender in Context*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 3-29.
- Brufau Alvira, N. (2009). *Traducción y género: propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional* (tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Brufau Alvira, N. (2011). «Traducción y género: El estado en la cuestión en España». *MonTI*, (3), pp. 181-207.
- Bufano, S. y Perednik, J. S. (2006). *Diccionario de la injuria*. Madrid: Losada.
- Burke, J. F. (1995/1998). «La mirada de la Celestina, ¿masculina o femenina?». En: A. Ward (coord.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Vol. 1)*. Birmingham: University of Birmingham, 92-98.
- Butler, A. M. (2013/2014). «Science Fiction Criticism». En: N. Hubble y A. Mousoutzanis (eds.). *The Science Fiction Handbook*. London, New Delhi, New York y Sydney: Bloomsbury, 171-195.
- Cai, Wang 蔡旺 y Luo, Xinru 罗昕如. (2016). «A Study of Cathartic Pragmatic Marker “Ta-ma-de”». *Journal of Neijiang Normal University*, 31(11), pp. 63-68.
- Cameron, D. (1990). «Demythologizing Sociolinguistics: Why Language Does Not Reflect Society». En: J. E. Joseph y T. J. Taylor (eds.). *Ideologies of Language*. London y New York: Routledge, 79-93.
- Cameron, D. (1992). *Feminism and Linguistic Theory*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y London: Macmillan.
- Cameron, D. (Ed.). (1998/2005). *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London y New York: Routledge.
- Cameron, D. y Kulick, D. (2003). *Language and Sexuality*. Cambridge y New York: Cambridge University Press.
- Cameron, D. y Kulick, D. (Eds.). (2006). *The Language and Sexuality Reader*. London y New York: Routledge.
- Card, O. S. (2013). *Cómo escribir ciencia-ficción y fantasía* (Trad. J. Díez). Madrid: Alamut (Original en inglés, 1990).
- Castro Vázquez, O. (2008). «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista». *Lectora*, 14, pp. 285-301.

- Castro Vázquez, O. (2009a). «El género (para)traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de *O curioso incidente do can á media noite*». *Quaderns: revista de traducció*, 16, pp. 251-264.
- Castro Vázquez, O. (2009b). «(Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?». *MonTI*, (1), pp. 59-86.
- Castro Vázquez, O. (2009c). «Traducción no sexista y/en el cambio social: el género como problema de traducción». En: J. Boéri y C. Maier (eds.). *Compromiso Social y Traducción/Interpretación, Translation/Interpreting and Social Activism*. Granada: ECOS, 296-310.
- Castro Vázquez, O. y Ergun, E. (2018). «Translation and Feminism». En: J. Evans y F. Fernandez (eds.). *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. London: Routledge, 125-143.
- Castro Vázquez, O. y Spoturno, M. L. (2020). «Feminismo y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional». *Mutatis Mutandis: revista Latinoamericana de Traducción*, 13(1), pp. 11-44.
- Celdrán, P. (1995). *Inventario general de insultos*. Madrid: Ediciones del Prado.
- Cerrato Rodríguez, B. (2017). «La traducción feminista intralingüística en *The Wild Girl*». *Entreculturas*, 9, pp. 95-105.
- Chamberlain, L. (1988). «Gender and the Metaphorics of Translation». *Signs*, 13(3), pp. 454-472.
- Chen, Qi 陈颀. (2017/2018). «Wen Ming Chong Tu Yu Wen Hua Zi Jue: San Ti De Ke Huan Yu Xian Shi» 《文明冲突与文化自觉：〈三体〉的科幻与现实》 (Conflicts and conciencia culturales: la imaginación científica y la realidad de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*). En: Li Guangyi 李广益 y Chen Qi 陈颀 (eds.). *San Ti De X Zhong Du Fa* 《三体》的X种读法 (*X maneras de interpretar la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 59-84.
- Chesterman, A. (2017). «Skopos Theory: A Retrospective Assessment». En: A. Chesterman. *Reflections on Translation Theory: Selected Papers 1993-2014*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 55-70.
- Chu, S-Y. (2010). *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge, Massachusetts y London: Harvard University Press.
- Conte Imbert, D. (2009). «Un bestiario futuro: exorcismos proyectivos en la ciencia ficción». En: T. López Pellisa y F. Á. Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia*

- ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid, 178-207.
- Conte Imbert, D. (2013). «La narrativa de ciencia ficción: una precognición de nuestro tiempo». En: B. de las Heras Herrero (ed.). *El siglo XXI visto desde el cine: la predicción de nuestro presente en la pantalla*. Madrid: Ocho y Medio, 17-46.
- Corbett, G. G. (1991). *Gender*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne y Sydney: Cambridge University Press.
- De Aguiar e Silva, V. M. (1993). *Teoría de la literatura* (Trad. V. García Yebra). Madrid: Gredos (Original en portugués).
- De Dios Luque, J., Pamies, A. y Manjón, F. J. (2000). *Diccionario del insulto*. Barcelona: Península Atalaya.
- Derrida, J. (1981). *Positions* (Trad. A. Bass). Chicago: The University of Chicago Press (Original en francés, 1972).
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (Trad. A. Bass). Brighton: The Harvester Press (Original en francés, 1972).
- Derrida, J. (1987). «Torres de Babel» (Trads. C. Olmedo y P. Peñalver). *Er: Revista de filosofía*, (5), pp. 35-68.
- Derrida, J. (2012). «What is a “Relevant” Translation?» (Trad. L. Venuti). En: L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London y New York: Routledge, 365-388.
- Díez, J. (Ed.) (2003). *Antología de la ciencia ficción española: 1982-2002*. Barcelona: Minotauro.
- Díez, J. y Moreno, F. Á. (Eds.) (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- Ding, Aibo 丁爱波. (2017/2018). «Hu Lian Wang Da Lao Wei He Ai San Ti» 《互联网大佬为何爱〈三体〉?》 (¿Por qué la *Trilogía de los Tres Cuerpos* gusta a los personajes del sector de Internet?). En: Li Guangyi 李广益 y Chen Qi 陈颀 (eds.). *San Ti De X Zhong Du Fa* 《三体》的X种读法 (*X maneras de interpretar la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 206-212.
- Domínguez Caparrós, J. (2002/2007). *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.
- Dong, Renwei 董仁威. (2017). *Zhong Guo Bai Nian Ke Huan Shi Hua* 中国百年科幻史话 (*Cien años de la ciencia ficción china*). Beijing: Tsinghua University Press.

- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo* (Trad. H. Lozano Miralles). Barcelona: Lumen (Original en italiano).
- Ellmann, M. (1979). *Thinking about Women*. London: Virago.
- Elshtain, J. B. (1982). «Feminist Discourse and Its Discontents: Language, Power, and Meaning». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7(3), pp. 603-621.
- Ettner, C. (2002). «In Chinese, men and women are equal —or— women and men are equal?». En: M. Hellinger y H. Bußmann (eds.). *Gender Across Languages: The Linguistic Representation of Women and Men (II)*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 29-55.
- Even-Zohar, I. (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- Fowler, A. (1982). *Kinds of Literature: An Introduction of the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Freedman, C. (2000). «Science Fiction and the Triumph of Feminism». *Science Fiction Studies*, 27(2), pp. 278-289.
- Freedman, J. (2001). *Feminism*. Buckingham y Philadelphia: Open University Press.
- Frye, N. (1971/1973). *Anatomy of Criticism: Four Essays by Northrop Frye*. Princeton: Princeton University Press.
- Gaffric, G. (2019). «Liu Cixin's *Three-Body* Trilogy and the Status of Science Fiction in Contemporary China» (Trad. W. Peyton). *Science Fiction Studies*, 46(1), pp. 21-38.
- García Meseguer, Á. (1988). *Lenguaje y discriminación sexual*. Barcelona: Montesinos.
- García Meseguer, Á. (1994). *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.
- Garrido Gallardo, M. Á. (1994). «Géneros literarios». En: D. Villanueva (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus Universitaria, 165-190.
- Gattégno, J. (1985). *La ciencia ficción* (Trad. D. L. Sánchez). México, D. F.: Fondo de cultura económica (Original en francés, 1971).
- Gentzler, E. (2004). *Contemporary Translation Theories*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Gile, D. (2009). *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Głowiński, M. (1993). «Los géneros literarios». En: M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner (eds). *Teoría literaria* (Trad. I. Vericat Núñez). México. D. F.: Siglo XXI Editores (Original en francés, 1989), 93-109.
- Godard, B. (1984). «Translating and Sexual Difference». *Resources for Feminist Research*, 13(3), pp. 13-16.
- Godard, B. (1991). «Translating (With) the Speculum». *TTR*, 4(2), pp. 85-121.
- Godard, B. (1995a). «A Translator's Journal». En: S. Simon (ed.). *Culture in Transit: Translating the Literature of Québec*. Montréal: Véhicule Press, 69-82.
- Godard, B. (1995b). «Theorizing Feminist Discourse/Translation». En: S. Bassnett y A. Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*. London: Cassell, 87-96.
- Gunn, J. (Ed.) (1988). *The New Encyclopedia of Science Fiction*. New York: Viking.
- Hatim, B. y Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso* (Trad. S. Peña). Barcelona: Ariel (Original en inglés, 1990).
- Haynes, R. (2015). «Ciencia y literatura: ¿ya ha acabado la guerra entre las dos culturas?». *Mètode Science Studies Journal*, (5), pp. 131-138. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/Metode/article/view/3563/3981> [Consulta: noviembre de 2019].
- Hellinger, M. y Bußmann, H. (Eds). (2001). *Gender Across Languages: The Linguistic Representation of Women and Men (I)*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hellinger, M. y Bußmann, H. (Eds). (2002). *Gender Across Languages: The Linguistic Representation of Women and Men (II)*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hellinger, M. y Bußmann, H. (Eds). (2003). *Gender Across Languages: The Linguistic Representation of Women and Men (III)*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hellinger, M. y Motschenbacher, H. (Eds). (2015). *Gender Across Languages (IV)*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hermans, T. (2014). «Translation Studies and a New Paradigm». En: T. Hermans (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: Routledge, 7-15.
- Hernández Castanedo, F. (1994). *Glosario de la mala palabra: de los mil y pico nombres con que atienden las del más viejo oficio*. Madrid: El Avapiés.

- Higgins, D. M. y Duncan, R. (2013/2014). «Key Critical Concepts, Topics and Critics». En: N. Hubble y A. Mousoutzanis (eds.). *The Science Fiction Handbook*. London, New Delhi, New York y Sydney: Bloomsbury, 125-142.
- Holmes, J. S. (1978). «Translation Theory, Translation Studies, and the Translator». En: P. A. Horguelin (ed.). *La Traduction, une profession/Translating, a Profession*. Montréal: Conseil des traducteurs et interprètes du Canada, 55-61.
- Holmes, J. S. (2004). «The Name and Nature of Translation Studies». En: L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London y New York: Routledge, 172-185.
- Hong Kong Trade Development Council. (2011, julio, 22). *Yong Ke Huan De Yan Jing Kan Xian Shi* 用科幻的眼睛看现实 (*Ver la realidad mediante los ojos de la ciencia ficción*) [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0PdjuPn3yDU> [Consulta: marzo de 2021].
- Huang, Borong 黄伯荣 y Liao, Xudong 廖序东. (Eds.). (2017/2018). *Xian Dai Han Yu Xia* 现代汉语(下) (*Chino contemporáneo (II)*). Beijing: Higher Education Press.
- Huang, Hui 黄慧. (2016). «Lun Han Yu Guo Ma Ji Qi Bian Ti De Ya Hua» 《论汉语国骂及其变体的雅化》 (La elegantización del insulto nacional chino y sus variantes). *Journal of Language and Literature Studies*, (8), pp. 53-54.
- Hurtado Albir, A. (2019). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Instituto Cervantes. (2011). *Guía de comunicación no sexista*. Madrid: Aguilar.
- Isaacson, N. (2013). «Science Fiction for the Nation: *Tales of the Moon Colony* and the Birth of Modern Chinese Fiction». *Science Fiction Studies*, 40(1), pp. 33-54.
- Jakobson, R. (1959). «On Linguistic Aspects of Translation». En: R. A. Brower (ed.). *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 232-239.
- Jia Liyuan. (2018). «Chinese People Not Only Live in the World but Grow in the Universe: Liu Cixin and Chinese Science Fiction» (Trads. Du Lei y J. Fashimpaur). *Chinese Literature Today*, 7(1), pp. 58-61.
- Jia Yongsheng. (2013). *Diccionario fraseológico-cultural de la lengua china*. Granada: Granada Lingvistica.
- Jiang, Xiaoyuan 江晓原 y Mu, Yunqiu 穆蕴秋. (2016). *Xin Ke Xue Shi: Ke Huan Yan Jiu* 新科学史: 科幻研究 (*Nueva historia de la ciencia: la investigación de ciencia ficción*). Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press.

- Jiang, Xiaoyuan 江晓原 y Mu, Yunqiu 穆蕴秋. (2016/2017). «Fan Ke Xue Zhu Yi Shi Ye Xia Dui Ke Huan De Ke Xue Shi Yan Jiu» 《反科学主义视野下对科幻的科学史研究》 (Estudio de la historia de la ciencia de la ciencia ficción desde la perspectiva no científicista). En: Wu Yan 吴岩 (ed.). *Zhong Guo Ke Huan Yan Jiu* 中国科幻研究 (*Chinese Science Fiction Studies*). Wuhan: Hubei Science and Technology Publishing, 186-190.
- Kotthoff, H. y Wodak, R. (Eds). (1997). *Communicating Gender in Context*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago y London: The University of Chicago Press.
- Langer, J. (2013/2014). «Case Studies in Reading 2: Key Theoretical and Critical Texts in Science Fiction Studies». En: N. Hubble y A. Mousoutzanis (eds.). *The Science Fiction Handbook*. London, New Delhi, New York y Sydney: Bloomsbury, 100-124.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London y New York: Routledge.
- Lefevere, A. (Ed.). (2003). *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London y New York: Routledge.
- Lefevere, A. (2014). «Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm». En: T, Hermans (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: Routledge, 215-243.
- Lefevere, A. y Bassnett, S. (1995). «Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies». En: S. Bassnett y A. Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*. London: Cassell, 1-13.
- Leonardi, V. y Taronna, A. (2011). «Translators vs. Translatresses' Strategies: Ethical and Ideological Challenges». *MonTI*, (3), pp. 377-402.
- Li, Changhong. (2019). *Estudio contrastivo entre el género gramatical en español y el género semántico y pragmático en chino mandarín y su aplicación didáctica en ELE para alumnos sinohablantes* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- Li, Guangyi 李广益. (2017/2018). «Dai Xu San Ti De Yan Shuo Shi» 《代序〈三体〉的言说史》 (Artículo como prefacio: Hablando de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*). En: Li Guangyi 李广益 y Chen Qi 陈颀 (eds.). *San Ti De X Zhong Du Fa* 《三体》的X种读法 (*X maneras de interpretar la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1-10.
- Li, Jianjun 李建军. (2019). «Lu Yao Dao Di You Mei You Wen Hou Guo Wen Xue De Mu Qin» 《路遥到底有没有“问候”过文学的母亲?》 (¿Lu Yao “saludó” o no a la madre de la literatura?). *Literature Talks*, (5), pp. 50-60.
- Li, Miao 李淼. (2019). *San Ti Zhong De Wu Li Xue* 《三体》中的物理学 (*La física en la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Changsha: Hunan Science and Technology Press.
- Liu, Cixin 刘慈欣. (2016). *Zui Zao De Yu Zhou, Zui Hao De Di Qiu: Liu Ci Xin Ke Huan Ping Lun Sui Bi Ji* 最糟的宇宙，最好的地球：刘慈欣科幻评论随笔集 (*El peor universo, la mejor Tierra: comentarios de Liu Cixin acerca de la ciencia ficción*). Chengdu: Sichuan Science and Technology Press.
- Liu, Yishan 刘一杉. (2011). «Ta Ma de Yong Fa Te Dian Ji Cheng Yin» 《“他妈的”用法特点及成因》 (Las características del uso de *ta ma de* y las causas). *Journal of Language and Literature*, (22), pp. 14-16.
- Lu Xun 鲁迅. (2005). «Ye Lun Ta Ma de» 《论“他妈的!”》 (Hablando de *ta ma de*). En: Lu Xun 鲁迅. *Lu Xun Quan Ji* 鲁迅全集 (*Obras de Lu Xun*). Beijing: People's Literature Publishing House, 245-250.
- Luckhurst, R. (2005). *Science Fiction*. Cambridge y Malden: Polity Press.
- Maier, C. (1985). «A Woman in Translation, Reflecting». *Translation Review*, 17(1), pp. 4-8.
- Maier, C. (1998). «Issues in the Practice of Translating Women's Fiction». *Bulletin of Hispanic Studies*, 75(1), pp. 95-108.
- Marcelo Winitzer, G. (2003). *Tratamiento de las referencias culturales en la traducción de las obras de Christine Nöstlinger al español: tipología de procedimientos, estrategias e intervencionismo del traductor de Literatura Infantil y Juvenil* (tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Martín Alegre, S. (2010). «Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo». *Dossiers Feministes*, (14), pp. 108-128.

- Martín Alegre, S. (2016). «La ciencia ficción en la universidad española: las barreras que deben caer». *Hélice*, 3(7), pp. 12-30.
- Martín Alegre, S. (2017). «Introduction. Spanish SF: A Phantom Genre». *Science Fiction Studies*, 44(2), pp. 209-215.
- Martín Martín, J. (1974). *Diccionario de expresiones malsonantes del español: léxico descriptivo*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- Martín Ruano, M. R. (1990). «Gramática, ideología y traducción: problemas de la transferencia asociados al género gramatical». En: J. de Kock (coord.). *Gramática Española: enseñanza e investigación (Vol. 9. Gramática y traducción)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 205-238.
- Martínez, J. A. (1989). *El pronombre II: numerales, indefinidos y relativos*. Madrid: ARCO/LIBROS.
- Massardier-Kenney, F. (1997). «Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice». *The Translator*, 3(1), pp. 55-69.
- Mehrez, S. (2019). «Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text». En: L. Venuti (ed.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London y New York: Routledge, 120-138.
- Meng, Lingzi. (2019). *Gender in Literary Translation: A Corpus-Based Study of the English Translation of Chenzhong De Chibang*. Singapore: Springer.
- Miller, C. y Swift, K. (2000). *The Handbook of Nonsexist Writing: for Writers, Editors and Speakers*. San Jose, New York, Lincoln y Shanghai: iUniverse.
- Miranda Márquez, G. (2013). *Estudio comparativo de las unidades fraseológicas (ufs) de las lenguas china y española. Problemas lingüísticos y culturales en la traducción de las ufs de una a otra lengua* (tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Moi, T. (2002). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London y New York: Routledge.
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach». *Meta*, 47(4), pp. 498-512.
- Molina-Gavilán, Y. (2002). *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. Lewiston, Queenston y Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Moore, P. (1965). *Ciencia y ficción* (Trad. V. Gil Pascual). Madrid: Taurus (Original en inglés, 1957).
- Moreno, F. Á. (2007). «Notas para una historia de la ciencia ficción en España». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (25), pp. 125-138. Disponible en:

https://www.academia.edu/897862/Notas_para_una_historia_de_la_ciencia_ficcion_en_Espana [Consulta: junio de 2019].

- Moreno, F. Á. (2009). «La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción». En: T. López Pellisa y F. Á. Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid, 65-93.
- Moreno, F. Á. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Moreno, F. Á. (2011a). «El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, (20), pp. 471-496.
- Moreno, F. Á. (2011b). «Recent Spanish Science Fiction and Its Modes». *SFRA Review*, (297), pp. 29-32.
- Moreno, F. Á. (2012). «Ciencia ficción en español». En: F. Á. Moreno (ed.). *Prospectivas: antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Madrid: Salto de página, 5-24.
- Moreno, F. Á., Peregrina, M. y Bermúdez, S. (2017). «Condiciones para el nacimiento de la ciencia ficción española contemporánea». *Tropelias: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (27), pp. 218-233.
- Moreno, F. Á. y Pérez, C. (2017). «An Overview of Spanish Science Fiction». *Science Fiction Studies*, 44(2), pp. 216-228.
- Morillas, E. (2018). «La ciencia ficción feminista de Bianca Pitzorno: la traducción como instrumento». *Sendebarr*, (29), pp. 221-234.
- Moya, V. (2017). *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.
- Mulvey, L. (1989). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En: L. Mulvey. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 14-26.
- Munday, J. (2012). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London y New York: Routledge.
- Neubert, A. (1997). «Postulates for a Theory of Translation». En: J. H. Danks, G. M. Shreve, S. B. Fountain, y M. McBeath (eds.). *Cognitive Processes in Translation and Interpreting*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1-24.
- Newmark, P. (1991/1996). *About Translation*. Clevedon, Philadelphia y Adelaide: Multilingual Matters Ltd.

- Newmark, P. (1993). *Paragraphs on Translation*. Clevedon, Philadelphia y Adelaide: Multilingual Matters Ltd.
- Newmark, P. (1999). *Manual de traducción* (Trad. V. Moya). Madrid: Cátedra (Original en inglés, 1987).
- Newmark, P. (2001). *Approaches to Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Nida, E. A. (1972). «Linguistics and Translators». *The Bible Translator*, 23(2), pp. 225-233.
- Nida, E. A. (2001). *Contexts in Translating*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Nida, E. A. (2004). «Principles of Correspondence». En: L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London y New York: Routledge, 126-140.
- Nida, E. A. (2012). *Sobre la traducción* (Trads. E. A. Nida y M. E. Fernández-Miranda-Nida). Madrid: Cátedra (Original en inglés).
- Nida, E. A. y Taber, C. R. (1982). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Nissen, U. K. (2002a). «Aspects of Translating Gender». *Linguistik Online*, (11), pp. 25-37.
- Nissen, U. K. (2002b). «Gender in Spanish: Tradition and innovation». En: M. Hellinger y H. Bußmann (eds.). *Gender Across Languages: The Linguistic Representation of Women and Men (II)*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 251-279.
- Nissen, U. K. (2005). «Do Generic and Sex-specific Nouns Exist: The Way to Non-sexist Spanish?». En: F. Braun y U. Pasero (eds.). *Kommunikation von Geschlecht/Communication of Gender*. Herbolzheim: Centaurus, 222-241.
- Nord, C. (1997/2007). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester y Kinderhook (NY): St. Jerome Publishing.
- Norris, C. (2002/2004). *Deconstruction: Theory and Practice*. London y New York: Routledge.
- Oficina de edición de diccionario del Instituto de lingüística de la Academia China de Ciencias Sociales. (Ed.). (2016). *Xian Dai Han Yu Ci Dian 现代汉语词典 (Diccionario del chino contemporáneo)*. Beijing: The Commercial Press.
- Pauwels, A. (1998). *Women Changing Language*. London y New York: Longman.
- Paz, O. (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

- Qiu, Mengyang 邱梦扬. (2019). «Zhong Guo Ke Huan De Hai Wai Shu Chu» 《中国科幻的海外输出》 (La exportación de la ciencia ficción china). *Youth Literature*, (7), pp. 46-52.
- RAE. (2009a). *Nueva gramática de la lengua española: morfología y Sintaxis I*. Madrid: Espasa.
- RAE. (2009b). *Nueva gramática de la lengua española: Sintaxis II*. Madrid: Espasa.
- RAE. (2010). *Nueva Gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa.
- Ramírez Bellerín, L. (2004/2014). *Manual de traducción: chino/castellano*. Barcelona: Gedisa.
- Reiß, K. y Vermeer, H. J. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (Trad. C. Nord). London y New York: Routledge.
- Roberts, A. (2016). *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan. E-book: <https://link.springer.com/book/10.1057%2F978-1-137-56957-8>
- Robinson, D. (2012). *Becoming a Translator: An Introduction to the Theory and Practice of Translation*. London y New York: Routledge. E-book: <https://ebookcentral-proquest-com.biblioteca5.uc3m.es/lib/bibliouc3m-trial/reader.action?docID=1046807>
- Rodríguez Hillón, D. V. (2015). «Acercamientos a la ciencia ficción». *La palabra*, (27), pp. 173-187.
- Rodríguez Pequeño, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida
- Russ, J. (1972/1973). «The Image of Women in Science Fiction». En: S. K. Cornillon (ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 79-94.
- Russ, J. (1995). *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Saiz Cidoncha, C. (1988). *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- San Ti She Qu TBC 三体社区TBC. (2019, diciembre, 1). *Ke Huan Zuo Jia Wu Yan Lao Shi Tan San Ti: Ji Guo Qu Liang Bai Nian Ke Huan Wen Xue Yu Da Cheng 科幻作家吴岩老师谈《三体》：集过去两百年科幻文学于大成* (Escritor de ciencia ficción Wu Yan habla de la Trilogía de los Tres Cuerpos: reúne lo mejor

- de la literatura de ciencia ficción de los últimos dos siglos*) [Vídeo]. Disponible en: <https://www.bilibili.com/video/av77708033/> [Consulta: marzo de 2021].
- Santaemilia Ruiz, J. (2010). «Releyendo a Jakobson o *todo es traducción*: tres estampas del discurso público contemporáneo». En: M. Querol Bataller (ed.). *El futuro de las humanidades: II volumen de artículos en homenaje al profesor D. Ángel López García*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 214-228.
- Santaemilia Ruiz, J. (2011). «Mujer y traducción: geografías, voces, identidades». *MonTI*, (3), pp. 29-49.
- Santaemilia Ruiz, J. (2014a). «Introducción». En: J. Santaemilia Ruiz (ed.). *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*. London y New York: Routledge, 1-7.
- Santaemilia Ruiz, J. (2014b). «Sex and Translation: On Women, Men and Identities». *Women's Studies International Forum*, (42), pp. 104-110.
- Santaemilia Ruiz, J. (2015). «Translating Sex(uality) from English into Spanish and Vice-versa: A Cultural and Ideological Challenge». *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 37(1), pp. 139-156.
- Santaemilia Ruiz, J. (Ed.). (2017). *Traducir para la igualdad sexual/Translating for Sexual Equality*. Granada: Comares.
- Santaemilia Ruiz, J. (2020). «La traducción hoy en día: retrato de una profesión feminizada. Aspectos éticos y laborales». *Transfer*, (15), pp. 207-232.
- Sargent, P. (1975). «Women in Science Fiction». *Futures*, 7(5), pp. 433-441.
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* (Trads. J. Bravo Castillo y N. Campos Plaza). Madrid: Akal (Original en francés, 1989).
- Scholes, R. y Rabkin, E. S. (1982). *La ciencia ficción: historia-ciencia-perspectiva* (Trad. R. Gómez Díaz). Madrid: Taurus (Original en inglés, 1977).
- Seed, D. (2011). *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Sengupta, M. (1995). «Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds». En: S. Bassnett y A. Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*. London: Cassell, 56-63.
- Shippey, T. (2016). *Hard Reading: Learning from Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.

- Shi, Xiaoyan 石晓岩. (Ed.). (2018). *Liu Ci Xin Ke Huan Xiao Shuo Yu Dang Dai Zhong Guo De Wen Hua Zhuang Kuang* 刘慈欣科幻小说与当代中国的文化状况 (*Las novelas de Liu Cixin y la situación cultural china actual*). Beijing: Social Sciences Academic Press (China).
- Simon, S. (2005). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London y New York: Routledge.
- Simon, S. (2015). «Beginning Again». *Criticism*, 57(3), pp. 517-519.
- Slusser, G. y Rabkin, E. S. (Eds.). (1992). *Styles of Creation: Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*. Athens y London: The University of Georgia Press.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Solbes, J. y Traver, M. (2015). «Ciencia, científicos y literatura. El papel de la literatura en la divulgación de la ciencia y la tecnología». *Mètode Science Studies Journal*, (5), pp. 89-95. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/Metode/article/view/3428/3966> [Consulta: noviembre de 2019].
- Song, Mingwei 宋明炜. (2017/2018). «Tan Xing Zhe Yu Mian Bi Zhe: Liu Ci Xin De Ke Huan Shi Jie» 《弹星者与面壁者：刘慈欣的科幻世界》 (Los tañedores de estrellas y los vallados: el mundo de ciencia ficción de Liu Cixin). En: Li Guangyi 李广益 y Chen Qi 陈颀 (eds.). *San Ti De X Zhong Du Fa* 《三体》的X种读法 (*X maneras de interpretar la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 17-45.
- Spang, K. (2000). *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Spivak, G. C. (2009). *Outside in the Teaching Machine*. London y New York: Routledge.
- Steiner, G. (1995/1998). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (Trad. A. Castañón y A. Major). México, D. F.: Fondo de cultura económica (Original en inglés).
- Sun, Yizhen 孙义桢. (Ed.). (1999/2000). *Nuevo diccionario chino-español*. Beijing: The Commercial Press.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y London: Yale University Press.

- Suvin, D. (1988). *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent: The Kent State University Press.
- Takeda, M. 武田雅哉 y Hayashi, H. 林久之. (2017a). *Zhong Guo Ke Xue Huan Xiang Wen Xue Shi (Shang)* 中国科学幻想文学史（上） (*La historia de la ciencia ficción china I*) (Trad. Li Zhongmin 李重民). Hangzhou: Zhejiang University Press (Original en japonés).
- Takeda, M. 武田雅哉 y Hayashi, H. 林久之. (2017b). *Zhong Guo Ke Xue Huan Xiang Wen Xue Shi (Xia)* 中国科学幻想文学史（下） (*La historia de la ciencia ficción china II*) (Trad. Li Zhongmin 李重民). Hangzhou: Zhejiang University Press (Original en japonés).
- Tian, Chuanmao. (2005). «Notes on Teaching Translation between Chinese and English». *Translation Journal*; 9(1). Disponible en: <https://translationjournal.net/journal/31chinese.htm> [Consulta: marzo de 2021].
- Tian, Jiagang 田加刚. (2019). *San Ti Mi Mi 《三体》秘密* (*Los secretos de la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Chengdu: Sichuan Science and Technology Press.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura* (Trad. M. Suárez). Madrid: Akal (Original en ruso, 1928).
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción* (Trads. R. Rabadán y R. Merino). Madrid: Cátedra (Original en inglés).
- Turguénev, I. S. (1994). *Poemas en prosa* (Trad. M. Sánchez Puig). Madrid: Rubiños-1860, S.A. (Original en ruso, 1982).
- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London y New York: Routledge.
- Vermeer, H. J. (2012). «Skopos and Commission in Translational Action» (Trad. A. Chesterman). En: L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London y New York: Routledge, 191-202.
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (1998). *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

- Vinay, J.-P. y Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation* (Trads. J. C. Sager y M.-J. Hamel). Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company (Original en francés).
- Vinay, J.-P. y Darbelnet, J. (2004). «A Methodology for Translation» (Trads. J. C. Sager y M.-J. Hamel). En: L. Venuti (ed.). *The Translation Studies Reader*. London y New York: Routledge, 84-93.
- Von Flotow, L. (1991). «Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories». *TTR*, 4(2), pp. 69-84.
- Von Flotow, L. (1997). *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester y Ottawa: St. Jerome Publishing y University of Ottawa Press.
- Von Flotow, L. (1999). «Genders and the Translated Text: Developments in "Transformance"». *Textus*, XII, pp. 275-287.
- Von Flotow, L. (2007). «Gender and Translation». En: P. Kuhiwczak y K. Littau (eds.). *A Companion to Translation Studies*. Clevedon, Buffalo y Toronto: Multilingual Matters Ltd, 92-105.
- Wallmach, K. (1996). «Feminist Translation: A First Exploration». *Language Matters: Studies in the Language of Africa*, 27(1), pp. 284-311.
- Wallmach, K. (1998). «Translation and Gender: Interconnections». *Language Matters: Studies in the Language of Africa*, 29(1), pp. 5-25.
- Wallmach, K. (2006). «Feminist Translation Strategies: Different or Derived?». *Journal of Literary Studies*, 22(1-2), pp. 1-26.
- Wang, Chengxia 王澄霞. (2017a). «Dui Lu Xun Lun Ta Ma De Yi Wen De Ji Dian Yi Yi» 《对鲁迅论〈“他妈的！”〉一文的几点异议》 (Unas objeciones al artículo *Hablando de ta ma de de Lu Xun*). *Luxun Research Monthly*, (12), pp. 20-23.
- Wang, Chengxia 王澄霞. (2017b). «Ye Lun Ta Ma de» 《也论“他妈的！”》 (Hablando también de *ta ma de*). *Free Forum of Literature*, (1), pp. 92-95.
- Wang, Li 王力. (2014). *Zhong Guo Xian Dai Yu Fa* 中国现代语法 (*Gramática del chino moderno*). Beijing: Zhonghua Book Company.
- Wang, Li 王力. (2014/2017). *Han Yu Yu Fa Shi* 汉语语法史 (*Historia de la gramática del chino*). Beijing: Zhonghua Book Company.

- Wang, Quangen 王泉根. (Ed.). (2011). *Xian Dai Zhong Guo Ke Huan Wen Xue Zhu Chao* 现代中国科幻文学主潮 (*Las corrientes principales de la ciencia ficción china actual*). Chongqing: Chongqing Publishing Group.
- Wang, Yao 王瑶. (2019). *Wei Lai De Zuo Biao: Quan Qiu Hua Shi Dai De Zhong Guo Ke Huan Lun Ji* 未来的坐标：全球化时代的中国科幻论集 (*Futuras coordenadas: artículos en torno a la ciencia ficción china en la era de globalización*). Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Wellek, R. y Warren, A. (1993). *Teoría literaria* (Trad. J. M. Gimeno). Madrid: Gredos (Original en inglés).
- Westfahl, G. (1993). «The Words That Could Happen: Science Fiction Neologisms and the Creation of Future Worlds». *Extrapolation*, 34(4), pp. 290-304.
- Westfahl, G. (1996). *Cosmic Engineers: A Study of Hard Science Fiction*. Westport y London: Greenwood Press.
- Westfahl, G. (2000). «Who Governs Science Fiction?». *Extrapolation*, 41(1), pp. 63-72.
- Westfahl, G. (2005). «Hard Science Fiction». En: D. Seed (ed.). *A Companion to Science Fiction*. Malden, Oxford y Victoria: Blackwell Publishing, 187-201.
- Wilss, W. (1996). *Knowledge and Skills in Translator Behavior*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Wilss, W. (2001). *The Science of Translation: Problems and Methods*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Wolf, M. (2014). «The Creation of a “Room of One’s Own”: Feminist Translators as Mediators between Cultures and Genders». En: J. Santaemilia Ruiz (ed.). *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*. London y New York: Routledge, 15-25.
- Wu Fan. (2014). *La fraseología en chino y en español: caracterización y clasificación de las unidades fraseológicas y simbología de los zoónimos. Un estudio contrastivo* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Wu, Fei 吴飞. (2019). *Sheng Ming De Shen Du: San Ti De Zhe Xue Jie Du* 生命的深度：《三体》的哲学解读 (*La hondura de la vida: la interpretación filosófica de la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Beijing: SDX Joint Publishing Company.
- Wu Sian-Huang. (2013). *Traducción y recepción de la subtitulación chino-español. Análisis de la cultura lingüística como referente cultural* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

- Wu, Yan 吴岩. (Ed.). (2008). *Ke Huan Wen Xue Li Lun He Xue Ke Ti Xi Jian She* 科幻文学理论和学科体系建设 (*Teorías de ciencia ficción y la construcción del sistema de disciplina*). Chongqing: Chongqing Publishing Group.
- Wu, Yan 吴岩. (2011). *Ke Huan Wen Xue Lun Gang* 科幻文学论纲 (*Esquema de ciencia ficción*). Chongqing: Chongqing Publishing Group.
- Wu, Yan 吴岩. (2013). *Ke Huan Liu Jiang* 科幻六讲 (*Six Lectures on Science fiction*). Nanning: Jieli Publishing House.
- Wu, Yan 吴岩. (Ed.). (2016/2017). *Zhong Guo Ke Huan Yan Jiu* 中国科幻研究 (*Chinese Science Fiction Studies*). Wuhan: Hubei Science and Technology Publishing.
- Wu, Yan 吴岩 y Fang, Xiaoqing 方晓庆. (2006). «Liu Cixin and Neo-classical Science Fiction». *Journal of Hunan University of Science and Engineering*, 27(2), pp. 36-39.
- Yang, Jingyuan. (2017). «Aproximación a los marcadores de género en chino». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, (70), pp. 223-238.
- Yang, Yu 杨玉. (2014). «Yu Ci Qun Yu Yi Fan Chou Ji Yin Yu Ren Zhi Fen Xi» 《“玉”词群语义范畴及隐喻认知分析》 (Las categorías semánticas de los grupos de palabras de Yu y análisis cognitivo de sus metáforas). *Modern Chinese*, (6), pp. 23-26.
- Yip Po-Ching y Don Rimmington. (2015). *Gramática de la lengua china* (Trads. L. Roncero y T. Fisac). Madrid: Cátedra (Original en inglés).
- Yin, Jiqun 尹继群. (1998). «Shuo Duan Yu Ci Ta Ma De» 《说短语词“他妈的”》 (Hablando de la palabra-locución *ta ma de*). *Language Planning*, (6), pp. 20-23.
- YOUKU. (2019, febrero, 13). *Xiao Shuo Di 208 Qi. Dui Tan Liu Ci Xin: Ke Huan De Ben Zhi Shi Yong Xiang Xiang Yan Zhan Ren Sheng* 《晓说》第208期 对谈刘慈欣: 科幻的本质是用想象延展人生 (*Morning Call. Episodio 208. Entrevista a Liu Cixin: la esencia de la ciencia ficción es extender la vida con la imaginación*) [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uxeEgEFIEbQ> [Consulta: marzo de 2021].
- Yu, Zhongli. (2015). *Translation Feminism in China: Gender, Sexuality and Censorship*. London y New York: Routledge.
- Zhan, Yan 詹琰 y Lu, Jiangbo 路姜波. (2016). *San Ti Dao Du* 《三体》导读 (*La guía de la Trilogía de los Tres Cuerpos*). Tianjin: Tianjin People's Publishing House.

- Zhang, Yisheng 张谊生. (2010). «Shi Lun Ma Li Yu De Ci Hui Hua, Biao Ji Hua Yu Gou Shi Hua ——Jian Lun Yan Hua Zhong De Ma Li Yu Zai Dang Dai Han Yu Zhong De Biao Da Gong Yong» 《试论骂詈语的词汇化、标记化与构式化——兼论演化中的骂詈语在当代汉语中的表达功用》 (On Chinese Abusing Expressions Acting as Interjections, Markers and Constructions). *Rhetoric Learning*, (4), pp. 1-13.
- Zhang, Yiwu 张颐武. (2016/2017). «Zhu Liu Hua Jin Cheng Yu Xiang Xiang De Chong Gou: Ke Huan Wen Xue Yu Dang Xia Zhong Guo» 《主流化进程与想象的重构：科幻文学与当下中国》 (El proceso de integración en el *mainstream* y la reconfiguración de la imaginación: la literatura de ciencia ficción y la China contemporánea). En: Wu Yan 吴岩 (ed.). *Zhong Guo Ke Huan Yan Jiu* 中国科幻研究 (*Chinese Science Fiction Studies*). Wuhan: Hubei Science and Technology Publishing, 3-7.
- Zhao, Shiyu 赵士钰. (1999). *Comparación bilingüe entre el chino y el español*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Zhao, Yuanren 赵元任. (1979/2018). *Han Yu Kou Yu Yu Fa* 汉语口语语法 (*A Grammar of Spoken Chinese*). Beijing: The Commercial Press.
- Zhou, Huanmei 周欢梅. (2011). *Yin Yu Shi Jiao Xia De Ying Han Yu Yan Xing Bie Qi Shi Yan Jiu* 隐喻视角下的英汉语言性别歧视研究 (*Un estudio sobre la discriminación sexista del inglés y del chino de la perspectiva metafórica*) (trabajo de fin de master). Northwest University, Xi'an.

9.3. Referencias hemerográficas

- Blánquez, J. (2016, octubre, 21). «Cixin Liu: China saluda a Marte». *El Mundo*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/21/580914fce5fdea0b298b459c.html> [Consulta: marzo de 2021].
- China Daily. (2021, enero, 15). «¡2020 Nian Du Tu Shu Bang Dan Lai Le! San Ti Ping Fan De Shi Jie Lian Xu San Nian Chang Xiao» 《2020年度图书榜单来了！〈三体〉〈平凡的世界〉连续三年畅销》 (¡He aquí la lista de los libros

- superventas de 2020! La *Trilogía de los Tres Cuerpos* y *Ordinary World* son los más vendidos durante tres años consecutivos). *China Daily*. Disponible en: <http://ent.chinadaily.com.cn/a/202101/15/WS60015ba1a3101e7ce973b0aa.html> [Consulta: marzo de 2021].
- Ji Yuqiao. (2021, noviembre, 1). «Too Few Asian Faces? Netflix's 'The Three-Body Problem' cast announcement sparks discussion». *Global Times*. Disponible en: <https://www.globaltimes.cn/page/202111/1237840.shtml> [Consulta: diciembre de 2021].
- Kakutani, M. (2017, enero, 16). «Transcript: President Obama on What Books Mean to Him». *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/01/16/books/transcript-president-obama-on-what-books-mean-to-him.html> [Consulta: diciembre de 2021].
- Li, Muming 李牧鸣. (2018, noviembre, 2). «Han Song : Ke Huan Shi Zhong Guo She Hui Bian Hua De Yi Mian Jing Zi» 《韩松：科幻是中国社会变化的一面镜子》 (Han Song: La ciencia ficción es un espejo en que se reflejan los cambios sociales de China). *Xinhua Daily Telegraph*. Disponible en: http://www.xinhuanet.com/mrdx/2018-11/02/c_137576061.htm [Consulta: septiembre de 2019].
- Long, Jian 龙健. (2016, diciembre, 18). «Liu Ci Xin Bai Gong Suo Yao Le Duo Tao San Ti San» 《刘慈欣：白宫索要了多套〈三体III〉》 (Liu Cixin: la Casa Blanca ha pedido varios ejemplares del tercer volumen de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*). *Southern Weekly*. Disponible en: <http://www.infzm.com/contents/121611> [Consulta: diciembre de 2021].
- Nuño, A. (2021, enero, 30). «¿Dónde están? La paradoja de Fermi: por qué no hemos contactado con extraterrestres». *El Confidencial*. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2021-01-30/por-que-no-hemos-contactado-nunca-con-extraterrestres_2923108/ [Consulta: marzo de 2021].
- Shen, Jiequn 沈杰群. (2021, noviembre, 4). «San Ti Shou Fa Yu Gao Pian, 2022 Nian Ke Yi Qi Dai Na Xie Ju» 《〈三体〉首发预告片，2022年可以期待哪些剧》 (Disponible el tráiler de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*: qué series podemos esperar en 2022). *China Youth Daily*. Disponible en:

- http://news.cyol.com/gb/articles/2021-11/04/content_d8OZAI07L.html
[Consulta: diciembre de 2021].
- Veiga, Y. (2015, diciembre 14). «Políticos con la lengua muy larga y la educación muy corta». *El Comercio*. Disponible en: <https://www.elcomercio.es/elecciones/generales/201512/14/politicos-lengua-larga-educacion-20151214171708.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com> [Consulta: enero de 2022].
- Villamor, N. (2015, agosto, 24). «Un escritor chino gana el mayor premio mundial de ciencia-ficción». *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/08/24/actualidad/1440418637_718223.html
[Consulta: marzo de 2021].
- Yan, Feng 严锋. (2021, marzo, 22). «Yu Zhou Wei Du Zhong De Sheng Yu Si : Yan Feng Jiang Liu Ci Xin San Ti» 《宇宙维度中的生与死：严锋讲刘慈欣〈三体〉》 (La vida y la muerte en la dimensión del universo: comentarios de Yan Feng sobre la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin). *Qilu Evening News*. Disponible en: <https://sjb.qilwb.com.cn/qilwb/content/20210322/ArticelA11002FM.htm>
[Consulta: marzo de 2021].
- Yao, Haijun 姚海军. (2018, octubre, 11). «Ke Huan Wen Xue 40 Nian: Jian Li Qi Xin Shi Dai Ying Ke Huan De Mei Xue Biao Zhun» 《科幻文学40年：建立起新时代硬科幻的美学标准》 (40 años de la literatura de ciencia ficción: los estándares estéticos para la ciencia ficción *hard* de la nueva época). *Yangquan News*. Disponible en: http://www.yqnews.com.cn/wb/201810/t20181011_784083.html
[Consulta: octubre de 2019].
- Zhang, Cong 张聪. (2021, noviembre, 6). «Guo Chan Ju Ban San Ti Zhong Yu Fa Yu Gao Le. Yan Yuan Rang Ren Man Yi Le, Te Xiao Ne» 《国产剧版〈三体〉终于发预告了：演员让人满意了，特效呢？》 (Por fin disponible el tráiler de la serie china *Trilogía de los Tres Cuerpos*: el *casting* satisfactorio, ¿pero los efectos especiales?). *Chutian Metropolis Daily*. Disponible en: https://ctdsbepaper.hubeidaily.net/pc/content/202111/06/content_136344.html
[Consulta: diciembre de 2021].

- Zhang, Fan 张凡. (2019, diciembre, 26). «Xin De Ke Huan Xiao Shuo Lu Jing Zai He Chu?» 《新的科幻小说路径在何处?》 (¿Dónde está el camino futuro de las nuevas novelas de ciencia ficción?). *Wen Xue Bao*. Disponible en: http://wxw.whb.cn/html/2019-12/26/content_877863.html [Consulta: marzo de 2021].
- Zhu, Lixin 祝力新 Chen, Xue 陈雪. (2020, septiembre, 12). «Zhan Xian Zhong Guo Ren Dui Wei Lai De Xiang Xiang Li» 《展现中国人对未来的想象力》 (La demostración de la imaginación de los chinos sobre el futuro). *Guangming Daily*. Disponible en: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1677575261871527548&wfr=spider&for=pc> [Consulta: marzo de 2021].

9.4. Webgrafía y redes sociales

- Dual Texts: Español Avanzado. *¡Que te den! (morcilla, por saco, por el culo)*. Disponible en: <https://www.espanolavanzado.com/39-tooltips-significados/917-que-te-den-significado> [Consulta: diciembre de 2021].
- Phoenix CNE. (2017, enero, 20). *Ao Ba Ma Xiang Liu Ci Xin Yao San Ti Bei Dang Zuo La Ji You Jian* 奥巴马向刘慈欣要《三体》被当垃圾邮件 (Obama pide a Liu Cixin por la Trilogía de los Tres Cuerpo, su correo considerado un spam) [Vídeo]. Disponible en: <http://www.pcne.tv/v-7506-奥巴马向刘慈欣要《三体》%20被当垃圾邮件> [Consulta: diciembre de 2021].
- RAE. (2021, marzo 17). #Lo que comúnmente se ha dado en llamar «lenguaje inclusivo» es un conjunto de estrategias que tienen por objeto evitar el uso genérico del masculino gramatical, mecanismo firmemente asentado en la lengua y que no supone discriminación sexista alguna. Disponible en: <https://twitter.com/RAEinforma/status/1372101335827542019> [Consulta: mayo de 2021].
- RAE: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es> [Consulta: enero de 2022].
- Televisión Central de China. (2015, octubre, 18). *Mian Dui Mian. Liu Ci Xin: Xiang Xiang Yu Xian Shi* 《面对面》刘慈欣: 想象与现实 (One on One. Liu Cixin:

la imaginación y la realidad) [Vídeo]. Disponible en: <http://tv.cctv.com/2015/10/18/VIDE1445178598020664.shtml> [Consulta: marzo de 2021].

Televisión Central de China. (2016, abril, 24). *Dui Hua. Yi Ben Shu De Li Liang 《对话》 一本书的力量 (Dialogue. El poder de un libro)* [Vídeo]. Disponible en: <https://tv.cctv.com/2016/04/24/VIDEDbX5DQ9TanT91AuW3aSq160424.shtml> [Consulta: marzo de 2021].

Televisión Central de China. (2017, abril, 29). *Lang Du Zhe: Liu Ci Xin Lang Du Shi Jian Jian Shi Jie Xuan 《朗读者》刘慈欣朗读《时间简史》节选 (Lectores: Liu Cixin lee parte de Breve historia del tiempo)* [Vídeo]. Disponible en: <http://tv.cctv.com/2017/04/29/VIDEyUKXi4Wy4NIB4eXFw3aO170429.shtml> [Consulta: marzo de 2021].

The Communist Youth League of China 共青团中央. (2020, septiembre, 2). «Bu Yao Hui Da Bu Yao Hui Da Bu Yao Hui Da San Ti Yao Pai Ying Wen Pan Dian Shi Ju Le» 《“不要回答! 不要回答!! 不要回答!!!” 〈三体〉要拍英文版电视剧了》 (“¡No contestéis! ¡No contestéis! ¡No contestéis!” Está en preparación la serie de televisión inglesa de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*). [Artículo publicado en la cuenta oficial de suscripción de Wechat]. Disponible en: <https://mp.weixin.qq.com/s/py6rJF60YeDVRwP-zufTBQ> [Consulta: abril de 2021].

APÉNDICES

Apéndice A

Parte del contenido del correo de Cao Jin 曹劲, director del Departamento de exportación de China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd. En 18 de marzo de 2021.

Texto original:

(.....)

1. 输出的具体语种，在附件中。其中教图做的是 20 个。后面还有一些语种因为历史原因，分别在其它公司输出，或者可能是更早前出版社直接找刘慈欣老师购买。
2. 我们使用的版本是刘慈欣老师本人提供的中文稿件，我们没有进行修改。西班牙语的翻译，是基于刘宇昆的英语翻译。而英语翻译在中文版本基础上有做略微调整，比如众所周知的，将文革部分提到前面。又如，在《黑暗森林》中涉及“球状闪电”的部分，由于西方读者当时还没有机会阅读《球状闪电》（中文的出版顺序是《球状闪电》在《三体》之前，所以刘老师的中国读者都知道这个技术），所以英文版中有进行修改调整。另外，英文版还被美国出版社的编辑进行过一些编辑角度的调整，这也是编辑们的正常操作。而西班牙语的版本，就是基于这些调整后的英文版。

(.....)

附件:

序号	作品	语种
1	教图	英语
2		德语
3		法语
4		西班牙语
5		匈牙利语
6		葡萄牙语
7		土耳其语
8		波兰语

9		捷克语
10		希腊语
11		泰语
12		挪威语
13		塞尔维亚语
14		保加利亚语
15		立陶宛
16		克罗地亚
17		印尼语
18		爱沙尼亚
19		孟加拉语
20		阿拉伯
21	其他	芬兰语
22		意大利语
23		日语
24		俄语
25		乌克兰语
26		罗马尼亚语
27		荷兰语
28		韩语
29		越南语
30		蒙古语
31		波斯语

Traducción nuestra:

[...]

1. En el documento adjunto se enumeran las lenguas a que ha sido traducida la *Trilogía de los Tres Cuerpos* de Liu Cixin. Entre todas, China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd. participa en la cesión de derechos de autor a las editoriales de veinte lenguas. Después, por algunos motivos históricos, se encarga(n) de la exportación de esta obra y colabora(n) con las editoriales extranjeras otra(s) empresa(s). O también es posible que algunas editoriales, más antes, estableciesen directamente contacto con Liu Cixin para conseguir la cesión de derechos de autor.
2. El texto que utilizamos (para la traducción) es uno escrito en chino facilitado por Liu Cixin, y nosotros no hemos hecho ninguna modificación. La traducción española se basa en la inglesa realizada por parte de Liu Yukun (Ken Liu), y la traducción inglesa, partiendo de la versión china, contiene unos cambios. Por ejemplo, como es bien sabido, se antepone (en el primer volumen) la parte en

torno a la Revolución Cultural. Otro ejemplo, del segundo volumen, *El bosque oscuro*, concierne a algo mencionado en la obra *La esfera luminosa* (de Liu Cixin). Como entonces los lectores occidentales no tenían ocasión de leer *La esfera luminosa* (en China se publicó *La esfera luminosa* antes de la publicación de la *Trilogía de los Tres Cuerpos*, por eso los lectores nacionales ya habían conocido este detalle tecnológico), hubo modificaciones acerca de este tema. Además, los editores estadounidenses también han realizado algunas correcciones desde el punto de vista de edición, lo cual es normal. La traducción española se cimienta en la traducción inglesa, que incluye estos cambios.

[...]

Documento adjunto:

NÚMERO	OBRA	LENGUA
1	China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd.	inglés
2		alemán
3		francés
4		español
5		húngaro
6		portugués
7		turco
8		polaco
9		Checo
10		Griego
11		Tailandés
12		Noruego
13		serbio
14		búlgaro
15		lituano
16		croata
17		indonesio
18		estonio
19		bengalí
20		árabe
21	Otro(s)	finlandés
22		italiano
23		japonés
24		ruso
25		ucraniano
26		rumano
27		holandés
28		coreano

29		vietnamita
30		mongol
31		persa

Apéndice B

Parte del contenido del correo de Cao Jin 曹劲, director del Departamento de exportación de China Educational Publications Import & Expot Corp., Ltd. En 13 de diciembre de 2021.

Texto original:

(.....)

西班牙语翻译的问题，我们的回复是当时出版社的信息，也许他们后来找到的这位译者中文水平较好，就直接从中文翻译了，而没有借鉴参考英文。

刘慈欣老师提供给我们的稿件，是附件中的版本。(.....)

这个版本是作者的原始版本，不包括英文编辑的改动，英文编辑是基于刘宇昆的英文译文直接改的。也就是说，如果西班牙语译者是基于中文进行翻译，且没有参考英译文，那么应该没有受到相关编辑影响。

(.....)

关于女性角色的编辑，那都是美国编辑直接在英文版上进行的，刘老师没有参与修改。这些都是他们根据自身国内政治正确等情况进行的修改，都是比较细微的变动，比如如果有形容女性美，或者皮肤雪白，他们根据政治正确就删掉或者换个词了。特别细节的我也没有深入进行文本研究，但这些改动是存在的。但如果西班牙语译者没有参考英文版，那应该就是照着中文版翻译的。当然，很可能西班牙编辑也进行了修改，每个出版社的编辑都是会改动文本的，这种操作非常正常，也许西班牙也有另一种改法。

(.....)

Traducción nuestra:

[...]

Acerca de la traducción española, lo que hemos contestado es lo que nos contó la editorial. Tal vez luego encontró a traductores cuyo nivel de chino es alto, y por eso

tradujeron la obra directamente desde el chino al español, sin consultar la traducción inglesa.

Los textos que nos dio Liu Cixin están adjuntos en este correo. [...]

Se trata de una versión original del autor, no influida por las modificaciones llevadas a cabo por los editores ingleses, porque ellos efectuaron los cambios sobre la base de la traducción inglesa realizada por Liu Yukun (Ken Liu). En otras palabras, si los traductores españoles tradujeron la obra directamente desde el chino sin apelar a la traducción inglesa, la versión castellana debe de estar exenta de la influencia de los cambios de los editores estadounidenses.

[...]

En torno a las modificaciones de las imágenes de los personajes femeninos, los editores americanos hicieron estos cambios en la traducción inglesa, sin que participase Liu Cixin. Se debían a la corrección política y otras cosas de su país. Son cambios pequeños. Por ejemplo, algunas expresiones que hablan de la belleza femenina o su blanca piel quedan borradas o sustituidas, según la corrección política. No he hecho una investigación profunda sobre los textos, pero (sé que) estos cambios existen. Si los traductores no han consultado la versión inglesa, deben de haber hecho su trabajo leyendo la versión china. Desde luego, es muy probable que los editores españoles también hayan hecho modificaciones, como lo que ocurre en cualquier editorial, y es del todo normal. Quizás en España los cambios sean distintos.

[...]

Apéndice C

Parte del contenido del correo de Javier Altayó. En 10 de diciembre de 2021.

Texto original:

[...]

Me temo que no dispongo de tiempo para sentarme a analizar y justificar término a término elecciones concretas de dos novelas que encima traduje hace más de un lustro. ¡Sentiría que soy yo el que escribe la tesis y no tú!

Sí puedo, con mucho gusto, hablarte en términos generales sobre mi postura respecto a los temas en los que quieres centrar tu investigación.

1. Sobre la traducción feminista:

Nunca me he sentado a traducir una novela con la intención de manipular ni el mensaje ni el lenguaje del autor original en nombre de no sé qué noble causa. Los traductores no somos arquitectos sociales, sino puentes: cuando un libro expresa ideas sexistas o misóginas, por deleznable que puedan parecerme personalmente, mi traducción debe expresarlas en los mismos términos y con la misma intensidad; si un personaje emplea insultos racistas, mi trabajo es reproducir su discurso con aquellos insultos racistas españoles que más se aproximen a lo que yo juzgo que son el tono y la intención originales.

El cambio de sexo de Sha Ruishan no fue más que un error que comuniqué a la editorial en cuanto supe de él y ya ha sido subsanado. En principio lo cometí yo, pero 瑞山 es un nombre de pila tan claramente masculino... Encima pone 他 varias veces... No me lo explico. Podría ser que lo cambiaran los revisores, pero tampoco veo qué sentido podría encontrarle nadie a alterar el sexo de un personaje tan menor.

2. Sobre el género lingüístico:

Que yo recuerde, el caso más claro de marca de género que exigía una decisión consciente por mi parte fue, efectivamente, 統帥. Primero determiné que aclarar que se trataba de una persona de sexo femenino desde el principio era revelar más de la cuenta (¿alguien duda de que en su día el lector tipo de la novela original dio por sentado que se trataba de un hombre?) y luego eché mano de todos los recursos que me ofrece el español (masculino genérico, oraciones sin sujeto expreso, la expresión «quien nos dirige»,

sustantivos epicenos como «figura»...) para no marcarlo hasta el momento de la gran revelación.

Me pides que responda a cuestiones tan específicas como por qué puse «tía o tío» en lugar de «tío o tía» si en el original el hombre se menciona primero. Estos «cambios» —por así llamarlos— pueden responder a diversos motivos: unas veces vienen impuestos por la lengua meta (en español 黑白 suele ser «blanco y negro» y no «negro y blanco»), otras se hacen para evitar alguna rima o repetición cacofónica... Además, todo texto traducido es editado y revisado, y en ese proceso de revisión se alteran pequeños detalles que alguien (no necesariamente yo) considera que favorecen la legibilidad.

3. Sobre las expresiones soeces:

Me preguntas por qué pongo «mierda» en cierto pasaje si en el original decía 操 (término al que añades el apunte «joder, fuck»), como si esas fueran las únicas opciones válidas). Mi respuesta es que traducimos textos, no palabras sueltas. Uno puede exclamar 操 en una gran variedad de situaciones. Desde un punto de vista pragmático la alusión al acto sexual no siempre es el aspecto más relevante; habrá casos en los que sea un simple exabrupto que exprese ira, frustración, desagrado...

Una vez dilucidada la intención comunicativa, toca inclinar la balanza más hacia cómo lo diría un español que hacia el término chino original concreto. Ceñirse al significado literal de las expresiones originales es hacerle un flaco favor al lector final: al fin y al cabo, hay veces en las que «cats and dogs» no es ni «gatos y perros» ni «perros y gatos», sino «cántaros».

Mi misión es trasladar forma y contenido buscando la máxima naturalidad expresiva en español. Los chinos «comen» sorpresas (吃驚), sí, pero los españoles nos las llevamos. Los ingleses «pagan» atención (to pay attention), sí, pero los españoles la prestamos.

Es totalmente lícito y habitual que una misma expresión malsonante como 他媽的 aparezca traducida de múltiples maneras en función del contexto. Dices que es «un insulto marcado por madre» y es ofensivo «para las mujeres», pero yo me pregunto hasta qué punto un chino se forma la imagen mental de una madre cada vez que escucha o lee una expresión lexicalizada tan repetida. También discrepo de que siempre tenga que interpretarse como un insulto.

Supongo que, en el fondo, quieres saber si me propuse censurar o suavizar las expresiones malsonantes. La respuesta es no. Ojo: El bosque oscuro lo traduje a medias

con Jianguo Feng. Varios de los ejemplos que me citas de ese libro son de la segunda mitad, que seguro son suyos.

4. Sobre la imagen de los personajes femeninos:

Ningún pasaje de las novelas puede parecerme «problemático» ni «polémico» en el sentido que interpreto que usas esos términos: cuando me siento a leer la obra que voy a traducir no hago juicios de valor, me concentro en absorber la obra (fondo y forma) lo mejor posible para luego reproducirla en mi idioma lo mejor posible.

En el caso concreto de:

那是最不可能令孩子，特別是女孩子入迷的音樂了。

No considero que mi traducción «borre» la comparación entre niños y niñas del texto original, el hecho de mencionar una «niña» (y no «niños») ya la lleva explícita. ¿Podría haber usado una frase más mimética, palabra por palabra, lo que Newmark llamaba una traducción lineal? Sí.

5. Preguntas generales:

Tanto mi traducción de *El problema de los Tres Cuerpos* como mi parte de traducción de *El bosque oscuro* (primera mitad) las hice a partir de sendos originales electrónicos (PDF) en chino mandarín que los agentes de 大劉 (Liu Cixin) enviaron a la editorial española. Por desgracia ya no los conservo.

Siempre traduzco directamente del chino al español.

Varias personas me han preguntado por qué los capítulos de *El Problema de los Tres Cuerpos* (mi versión) están en un orden tan diferente al que ellos consideran como el original. Efectivamente, parece ser que el orden de la novela editada en China (como mínimo las ediciones más recientes) difiere bastante... Yo de eso no sé nada, me ceñí al PDF que nos facilitaron. El orden (y también las omisiones que pudiera haber) es el del PDF. No es la primera vez que una editorial china manda a traducir un «original» editado, alterado o retocado.

[...]

Apéndice D

Documento adjunto (entrevista) del correo de Agustín Alepuz Morales. En 26 de diciembre de 2021.

Texto original:

SESIÓN UNO: LA TRADUCCIÓN FEMINISTA

1. ¿Cómo opinas de la traducción feminista? ¿Te consideras un traductor feminista?

La verdad es que nunca había oído hablar de este concepto, pero creo que la principal misión del traductor es trasladar la obra original a la otra lengua modificando el texto en la menor medida de lo posible (siempre y cuando ello no afecte a la naturalidad estilística en la lengua de llegada), y por tanto no sé si la «traducción feminista» es necesaria o incluso deseable. En este sentido, no me considero un «traductor feminista».

SESIÓN DOS: EL GÉNERO LINGÜÍSTICO

2. ¿Cómo opinas sobre el lenguaje inclusivo o el lenguaje no sexista?

No es un tema al que preste una especial atención, y por lo tanto no tengo una opinión formada al respecto. Considero, en cualquier caso, que en una traducción hay otros aspectos más relevantes a tener en cuenta, como por ejemplo el efecto que el texto meta tiene en el lector.

3. ¿Durante la traducción tienes algún problema con el género gramatical, dado que el chino es supuestamente una lengua sin género y la hispana está altamente caracterizada por esta propiedad?

No tuve ningún problema con el género gramatical digno de mención más allá de las problemáticas habituales en cualquier traducción chino-español.

4.

Texto original chino: página 50-51 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 83-84 de <i>El fin de la muerte</i>
“送一个人去。”	—Vamos a enviar a <u>una persona</u> .
一个人: ‘una persona’	una persona
(……) 不是把这个人送到PDC或别的什么很近的地方, 而是送出太阳系 (……)	No se refería a enviar a <u>alguien</u> al Consejo, sino fuera del Sistema Solar.

这个人: ‘esta persona’	alguien
人体冬眠技术已经成熟， <u>这个人</u> 可以在冬眠状态下完成航行， <u>人</u> 的质量以七十公斤计算，剩下一百一十公斤装备冬眠设备和单人舱（……）但以后呢？两个世纪后与三体舰队相遇时，谁使 <u>他（她）</u> 苏醒，苏醒后 <u>他（她）</u> 能做什么？	La criogénesis era una técnica relativamente avanzada que permitía a <u>una persona</u> completar el viaje en animación suspendida. Si enviaban a <u>un humano</u> que pesara setenta kilos, quedaban ciento diez kilos para el equipo de hibernación y el casco de la sonda [...] Pero luego, ¿qué? Dos siglos más tarde, cuando la sonda se encontrara con la flota trisolariana, ¿cómo despertarían a <u>esa persona</u> , y qué podría hacer <u>esta</u> ?
这个人: ‘esta persona’	una persona
人: ‘la persona’	un humano
他（她）: ‘él (ella)’	esa persona
他（她）: ‘él (ella)’	esta
“把 <u>一个人</u> 类送进敌人的心脏。” “这就需要让三体舰队截获探测器，或者说截获 <u>那个人</u> 。” 瓦季姆说。	—Tenemos que enviar a <u>un ser humano</u> al corazón del enemigo —dijo. —Para ello, la flota trisolariana tendría que capturar la sonda —dijo Vadímov—. Y quedarse con <u>el espía</u> .
一个人类: ‘un ser humano’	un ser humano
那个人: ‘esa persona, aquella persona’	el espía
对于那个被发射出太阳系的人，他们无疑知道其精确的轨道参数，如果愿意，可以轻易截获。（……）三体舰队是有可能截获 <u>那个冬眠人</u> 的。	Los trisolarianos conocerían todos y cada uno de los detalles de <u>la trayectoria de la sonda</u> y la interceptarían sin problema [...] sin duda estarían interesados en capturar <u>un espécimen vivo</u> para realizar un estudio detallado.
人: ‘persona’	la trayectoria de la sonda
那个冬眠人: ‘esa persona en hibernación’	un espécimen vivo

<p>在人类传统的情报战中，把一个身份完全暴露的<u>间谍</u>送入敌人内部是毫无意义的举动，但这不是传统的战争，<u>一个人类</u>进入外星舰队的内部，本身就是一个伟大的壮举，即使<u>他（她）</u>的身份和使命暴露无遗也一样。<u>他（她）</u>在那里能做什么不是现在需要考虑的，只要<u>他（她）</u>成功地进入那里，就存在无限的可能性；而三体人的透明思维和谋略上的缺陷，使这种可能性更加诱人。</p> <p>把<u>一个人类</u>送进敌人的心脏。</p>	<p>En una guerra de inteligencia tradicional, enviar al enemigo <u>un espía</u> cuya identidad le era conocida suponía una acción sin ningún sentido. Sin embargo, aquella guerra era distinta. Enviar a <u>un representante de la humanidad</u> hacia la flota trisolariana era en sí mismo una muestra de valentía, y daba igual que los trisolarianos conocieran de antemano la identidad <u>del individuo</u>. La Agencia no necesitaba saber lo que <u>el espía</u> podía hacer al llegar allí: las posibilidades eran infinitas siempre y cuando <u>esa persona</u> pudiera infiltrarse con éxito en la flota. Dado que los trisolarianos tenían unos pensamientos transparentes y eran vulnerables a las artimañas, la idea de Wade resultaba más atractiva.</p> <p>Enviar a <u>un ser humano</u> al corazón del enemigo.</p>
一个（……）间谍: ‘un espía’	un espía
一个人类: ‘un ser humano’	un representante de la humanidad
他（她）: ‘él (ella)’	el individuo
他（她）: ‘él (ella)’	el espía
他（她）: ‘él (ella)’	esa persona
一个人类: ‘un ser humano’	un ser humano

<p>Texto original chino: página 54 de <i>El fin de la muerte</i></p> <p>“也许……不一定要送<u>活人</u>。”程心说。（……）</p> <p>程心接着解释：“把<u>人</u>急速冷冻到超低温，零下两百摄氏度以下，然后发射。不需要生命维持和加热系统，只有单人太空舱，可以做得很小很轻薄，加上人体，总质量一百一十公斤左右应该够了。<u>这个人</u>对人类而言肯定是处于死亡状态，但对三体人呢？”</p>	<p>Traducción española: página 89-91 de <i>El fin de la muerte</i></p> <p>—Quizá... no haga falta enviar a <u>una persona viva</u> [...]</p> <p>Cheng Xin prosiguió:</p> <p>—Podríamos ultracongelar <u>el cuerpo de una persona</u> a doscientos grados bajo cero y luego lanzarlo. No harían falta sistemas de soporte vital ni de calefacción, y la cápsula que alojara el cuerpo podría ser muy pequeña y ligera. La masa total del cuerpo y del equipo quedaría por debajo de los ciento diez kilos. Aunque <u>un cuerpo así</u> para nosotros sería, sin duda, poco más que un cadáver, puede que para los trisolarianos no.</p>
活人: ‘persona con vida’	una persona viva
人: ‘persona’	el cuerpo de una persona
这个人: ‘esta persona’	un cuerpo así
<p>尤其是，<u>那个</u>进入三体舰队的人类可以说是一颗植入敌人心脏的炸弹，运用<u>自己</u>在谋略上的绝对优</p>	<p>Además, mandar <u>una persona</u> a los trisolarianos podía suponer un hito tan grande como conseguir colocar una bomba de relojería en las entrañas del territorio enemigo. Si <u>la persona</u> elegida jugaba bien sus cartas y aprovechaba la superioridad</p>

势， <u>他（她）</u> 有可能改变战争的走向。	aplastante de los seres humanos a la hora de urdir intrigas, era más que posible que consiguiera cambiar el curso de la guerra.
那个（……）人类：‘ese ser humano, aquel ser humano’	una persona
他（她）：‘él (ella)’	Ø consiguiera

Texto original chino: página 59-60 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 100-101 de <i>El fin de la muerte</i>
阶梯计划的 <u>人选</u> 。	[hablan] de <u>quién sería el elegido</u> para el Proyecto Escalera.
人选：‘persona elegida’	quién sería el elegido
阶梯计划全面启动， <u>人选</u> 问题的困难渐渐凸现出来。对于程心来说，她甚至没有对 <u>那个人</u> 进行想象的勇气，即使 <u>他（她）</u> 的大脑真的能被截获并复活，那以后的生活（如果那能被称为生活的话）对 <u>他（她）</u> 来说也将是一个噩梦。	Cuando se dio luz verde al proyecto, el problema de <u>a quién enviar</u> pasó a un primer plano. Cheng Xin no se atrevía siquiera a ponerse a pensar en <u>esa persona</u> . Aunque los trisolarianos pudiesen capturar y revivir <u>un</u> cerebro, la vida que <u>le</u> esperaría (si tal existencia podía calificarse de «vida») sería una pesadilla interminable.
人选：‘persona elegida’	a quién enviar
那个人：‘esa persona, aquella persona’	esa persona
他（她）的：‘de él (ella)’	un
他（她）：‘él (ella)’	le
关键在于：在派出 <u>这个人</u> 之前，必须杀死 <u>他（她）</u> 。	El principal escollo era el siguiente: antes de lanzar a <u>quienquiera que fuese el elegido</u> , habría que matarlo.
这个人：‘esta persona’	quienquiera que fuese el elegido
他（她）：‘él (ella)’	lo
PIA 的人都收到自己政府的再三指示，在阶梯计划的 <u>人选</u> 上必须慎重，千万不能让别人抓住把柄。	Los miembros de la Agencia recibieron instrucciones de sus respectivos gobiernos para extremar las precauciones durante el proceso de <u>selección de candidatos</u> del Proyecto Escalera y no cometer ningún error de carácter político que pusiera en evidencia a sus países.
人选：‘persona elegida’	selección de candidatos
阶梯计划的 <u>人选</u> 只能从绝症患者中寻找了。	Por lo tanto, <u>los candidatos</u> para formar parte del Proyecto Escalera debían ser elegidos entre miembros de la población con enfermedades terminales.
人选：‘persona elegida’	los candidatos

Texto original chino: página 63 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 105 de <i>El fin de la muerte</i>
阶梯计划的 <u>人选</u> 工作必须加紧进行，但这项任务对程心的压力很	El proceso de <u>selección de candidatos</u> para el Proyecto Escalera había comenzado, pero la iniciativa apenas afectaba a Cheng

小，她只是参与其中的一些事务性工作，主要是对 <u>人选</u> 的航天专业背景进行考查，这个专业背景是 <u>人选</u> 的先决条件。由于 <u>人选</u> 的范围只能是三个通过安乐死法的常任理事国中的绝症患者，几乎不可能找到具有这项使命所要求的超级素质的人，PIA 努力通过各种渠道寻找尽可能多的 <u>候选者</u> 。	Xin. Se le asignaron algunas tareas básicas como valorar lo que sabían <u>los candidatos</u> acerca de los vuelos espaciales. Sin embargo, como el abanico de <u>candidatos</u> estaba limitado a <u>enfermos</u> terminales, resultaba casi imposible hallar a <u>gente</u> con la experiencia requerida. La Agencia redobló los esfuerzos dedicados a la búsqueda e identificación de más <u>candidatos</u> mediante todos los canales a su disposición.
人选: 'persona elegida'	selección de candidatos
人选: 'persona elegida'	los candidatos
人选: 'persona elegida'	/
人选: 'persona elegida'	candidatos
患者: 'personas con enfermedad'	enfermos
人: 'personas'	gente
候选者: 'personas en cola de espera para ser elegidas'	candidatos

Cuando hablamos de la futura persona elegida, no sabemos si va a ser una mujer o un varón. ¿El desconocimiento de su sexo es un elemento que tomas en consideración al realizar tu traducción?

Al hacer la traducción no me paré a pensar en ese detalle, sino que opté por el uso del masculino genérico, por englobar tanto el masculino como el femenino, o bien por términos neutros como «una persona» o «alguien».

¿Te parece un problema el uso genérico del masculino, es decir, las expresiones en la forma masculina para hacer referencia tanto a mujeres como a varones?

No me parece un problema, ya que es una práctica habitual en español.

5.

Texto original chino: página 92 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 146 de <i>El fin de la muerte</i>
程心看看那几个人，她（他）们面容白嫩姣好（……）	Cheng Xin fijó la mirada. <u>Las personas</u> que señalaba AA tenían caras delicadas y hermosas [...]
她（他）们: 'ellas (ellos)'	Las personas

Texto original chino: página 94 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 148-149 de <i>El fin de la muerte</i>
“她（他？）在说罗辑，他们想审判他。” AA 说。	— <u>Hablan</u> de Luo Ji —dijo AA—. <u>Quieren</u> sentarlo en el banquillo.
她（他？）: 'ella (¿él?)'	Ø Hablan
他们: 'ellos'	Ø Quieren

程心被这个时代的信息技术深深震撼，她不知道自己的影像如何传到演讲者那里，更不知道她（他？）是如何从亿万观众中把自己检索出来的。	Cheng Xin estaba muy asombrada por el nivel tecnológico de aquella época. No tenía ni idea de cómo su imagen había podido ser retransmitida a <u>aquella persona que hablaba</u> ni de cómo <u>había podido</u> distinguirla entre los miles de millones de personas que veían el discurso.
演讲者: ‘conferenciante’	aquella persona que hablaba
她（他？）: ‘ella (¿o él?)’	Ø había podido

En los textos originales se habla de unas personas cuyos géneros se desconocen. 她（他？） [tā tā] engloba explícitamente las dos posibilidades sobre el género de una persona, 他们 [tā men] es una expresión basada en el empleo genérico del masculino, y 演讲者 [yǎn jiǎng zhě] no atañe al sexo. En estas circunstancias, utilizas el sustantivo epiceno *persona* y los sujetos no expresos. ¿Por qué? ¿Te preocupa el género gramatical del español en tu traducción o simplemente es una cuestión azarosa?

No es un detalle que me preocupe especialmente, sino que se trata más bien de una casualidad.

6.

Texto original chino: página 111 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 173 de <i>El fin de la muerte</i>
第一， <u>一个人</u> 被推崇为救世主与被推上断头台有一个共同点，就是 <u>他（她）</u> 都没有选择，先是罗辑，后是程心。	Para empezar, el hecho de <u>ser declarado</u> redentor era como si llevaran a <u>uno</u> a la guillotina: no <u>tenía</u> derecho a elegir. Eso fue lo que le ocurrió a Luo Ji, y era lo que ahora le pasaba también a ella.
一个人: ‘una persona’	ser declarado, uno
他（她）: ‘él (ella)’	Ø no tenía

No sabemos el sexo de esta persona referida; o, mejor dicho, se habla de una situación general, sin que importe su sexo. ¿Por qué en el texto meta recurre al uso genérico del masculino y al sujeto no expreso?

El uso del masculino genérico es una práctica habitual en español que, de hecho, es más inclusiva, dado que engloba tanto a hombres como a mujeres (a diferencia del uso del femenino, que excluiría a los primeros).

7.

Texto original chino: página 72 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 117 de <i>El fin de la muerte</i>
一群白衣人同时转过头来（……）在 <u>他们</u> 正中有一个工作台，上面放	<u>Un grupo de hombres y mujeres</u> vestidos con batas blancas se volvió hacia ella [...] en el centro había un banco de trabajo

着个一米左右高的不锈钢圆柱形绝热容器 (……)	sobre el que descansaba un contenedor aislante de acero inoxidable y forma cilíndrica de aproximadamente un metro de altura.
一群白衣人: ‘un grupo de personas vestidas de blanco’	Un grupo de hombres y mujeres vestidos con batas blancas
他们: ‘ellos’	/

¿Por qué no haces una traducción literal “un grupo de personas vestidas de blanco”, sino que añades “hombres y mujeres”?

¿Por qué ignoras 他们[tā men]?

Puede que sea un error.

8.

Texto original chino: página 491 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 704 de <i>El fin de la muerte</i>
在 DX3906 星系的低光速黑洞形成一千八百九十年后, 在宇宙诞生一百七十亿年后, <u>一个女人和一个男人</u> 紧紧拥抱着在一起。	Más de dieciocho millones de años después de que el sistema DX3906 se convirtiera en un agujero negro de velocidad de la luz reducida, diecisiete mil millones de años después del nacimiento del universo, <u>un hombre y una mujer</u> se abrazaron con fuerza.
一个女人和一个男人: ‘una mujer y un hombre’	un hombre y una mujer

¿Por qué no haces una traducción literal, sino que pones otro orden “varón + mujer”?

Es posible que se trate de un error a la hora de traducir. No hay ninguna intencionalidad especial detrás de esta decisión.

SESIÓN TRES: EXPRESIÓN SOEZ

9.

Texto original chino: página 108 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 170 de <i>El fin de la muerte</i>
“在公众眼中, 最理想的执剑人是这样的: 他们让三体世界害怕, 同时却要让人类, 也就是现在这些娘儿们和假娘儿们不害怕。这样的人当然不存在, 所以他们就倾向于让自己不害怕的。你让他们不害怕, 因为你是女人, 更因为你是一个在她们眼中形象美好的女人。这些娘儿们比我们那时的孩子还天真, 看	La gente opina que el portador de la espada ideal debe aterrorizar a los trisolarianos sin asustar a <u>los terrícolas</u> . Como son cosas incompatibles, la gente se decantará por alguien que no les asuste. Tú no les das miedo porque eres una tía, pero sobre todo porque para ellos eres una tía rodeada de un aura maravillosa. Estos <u>maricones</u> son más ingenuos que los niños de nuestra época. Solo son capaces de ver cualidades superficiales... ¡Pero si hasta se piensan que todo va de coña, y que estamos a punto de lograr la paz y el amor universales! La

事情只会看表面……现在她们都认为事情在朝好的方向发展，宇宙大同就要到来了，所以威慑越来越不重要，执剑的手应该稳当一些。”	disuasión ya no les parece tan importante, y por eso quieren que porte la espada alguien con una mano más predecible.
娘儿们和假娘儿们: ‘mujeres y falsas mujeres’	los terrícolas
娘娘腔: ‘hombres que hablan con un tono y una voz afeminados’	maricones

¿Por qué no traduces los significados peyorativos de “娘儿们和假娘儿们” pero sí los de “娘娘腔”?

Porque aquí me ha parecido más importante destacar la contraposición entre «trisolarianos» y «terrícolas»: el término peyorativo ya aparece más adelante, así que también aparece recogido en la traducción.

SESIÓN CUATRO: LA IMAGEN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

10.

Texto original chino: página 55 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 92-93 de <i>El fin de la muerte</i>
“他不是开玩笑，这个机构的人事操作不需遵循常规。而你，沉稳、扎实、勤奋，又不乏创造力，特别是你的责任心，超出工作层面之上的责任心，我很少在其他姑娘身上看到。程，真的，我很高兴你能代替我，但你还代替不了我。”他抬头望着周围的混乱，“因为你不会把你妈卖给妓院，在这方面你还是个孩子，我希望你永远是个孩子。”	—Tiene razón. La Agencia no está obligada a seguir los procedimientos de selección y promoción de personal convencionales. Tú eres una persona tranquila, concienzuda, muy trabajadora y también creativa; demuestras siempre un sentido de la responsabilidad mucho mayor del que exige tu cargo... Es muy poco habitual encontrar todas estas cualidades reunidas en <u>una sola persona</u> , máxime en <u>una tan joven</u> . Te lo digo en serio, Xin: me alegra muchísimo verte tan cualificada para reemplazarme... Pero eso sí, hay una cosa que todavía no eres capaz de hacer. —Vadimov hizo una pausa para barrer con la mirada el caos que les rodeaba—: tú no venderías a tu madre a un burdel. Todavía eres muy joven como para cumplir ese requisito concreto de la profesión. Y si te digo la verdad, deseo con todas mis fuerzas que nunca seas capaz de hacerlo.
其他姑娘: ‘otras muchachas’	una sola persona una tan joven

¿El texto origen te parece polémico? ¿Por qué no haces una traducción literal? ¿Te parece mejor el texto meta que una traducción literal? ¿Por qué?

No me parece polémico, pero he preferido hacer una traducción menos literal para que suene un poco más natural al lector español.

11.

Texto original chino: página 229 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 346 de <i>El fin de la muerte</i>
人们挖出了一篇古老的散文——屠格涅夫的《门槛》来形容她，她勇敢地跨过了那道 <u>没有女人</u> 敢于接近的门槛，然后，承受着常人难以想象的巨大压力，也面对着日后将遭受的无尽的屈辱，在最后关头没有向宇宙发出毁灭的信号。	La población recuperó el antiguo relato <i>Umbral</i> de Iván Turguénev, y lo utilizó para referirse a ella. Como la joven rusa de la historia, Cheng Xin había traspuesto un umbral que <u>nadie más</u> había osado atravesar, y entonces, en un momento crucial, al rechazar enviar el mensaje de muerte al cosmos había asumido una carga inimaginable y aceptado la eterna humillación que la acompañaría el resto de sus días.
没有女人: 'ninguna mujer'	nadie más

¿El texto origen te parece polémico? ¿Por qué? ¿Por qué no haces una traducción literal? ¿Te parece mejor el texto meta que una traducción literal? ¿Por qué?

No me parece polémico, pero he preferido hacer una traducción menos literal para que suene un poco más natural al lector español.

12.

Texto original chino: página 382 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 561 de <i>El fin de la muerte</i>
力量对比太悬殊了，她面对着一群冷酷的战争机器，每人身上都背着上百颗氢弹，这些力量在一个强有力的狂人统率下，凝结成一个能够碾碎一切的黑色巨轮； <u>而她，只是一个弱小的女子，正如维德所说，是这个时代里的小女孩</u> ，在这滚滚向前的巨轮前，她只是一株小草，不可能挡住什么，但她能做的也只有这些了。	La diferencia de poder entre ambos bandos era abismal. Se enfrentaba a una fría máquina de guerra. Cada uno de aquellos hombres cargaba con más de un centenar de bombas de hidrógeno y, dirigidos por un líder fuerte y enloquecido, formaban una poderosa rueda negra capaz de aplastar a cualquiera que se les resistiera. Ella no era más que una hoja de hierba ante esa rueda gigante, incapaz siquiera de entorpecer su avance. Pero tenía que hacer todo lo que pudiera.
而她，只是一个弱小的女子，正如维德所说，是这个时代里的小女孩: 'mientras que ella era nada más que una mujer, débil y pequeña, como dijo Wade, una chiquilla en la época'	/

¿Por qué borras esta oración?

Se trata de un error.

13.

Texto original chino: página 14 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 29 de <i>El fin de la muerte</i>
其实不想这些就是了，没有物理学她是能活下去的，她可以选择一个与理论物理无关的行业，结婚生子，像 <u>每个女人</u> 那样平静地过完一生。	Sería mejor que dejara de pensar en ello. Podía dedicarse a una nueva profesión que no tuviera nada que ver con la física, casarse, tener hijos, vivir una vida tranquila y feliz como la de <u>tantos otros</u> .
每个女人: 'toda mujer'	tantos otros

En el texto original se observa un énfasis del sexo femenino. ¿Por qué en la traducción no pones “toda mujer” sino “tantos otros”?

Se trata de un error.

14.

Texto original chino: página 29 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 54 de <i>El fin de la muerte</i>
房间里空荡荡的，只有一个负责日常接待的漂亮女孩。云天明介绍过自己后，那女孩立刻兴高采烈地跑出去领来一位金发女士。	Cuando Tianming se acercó y le dijo quién era, <u>la recepcionista</u> , entusiasmada, corrió a meterse a toda prisa por una puerta por la que al poco regresó acompañada de una mujer rubia de rasgos occidentales.
漂亮女孩: 'chica guapa'	la recepcionista

¿Por qué borras el adjetivo chino 漂亮 [piào liàng]?

Se trata de un error.

15.

Texto original chino: página 33 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 60 de <i>El fin de la muerte</i>
(……) 公证人离开后，只有他和护士了。护士很漂亮，已没有第一次做这事时的恐惧和紧张 (……)	Cuando los notarios terminaron de hacer su trabajo, dejaron a solas a Tianming con la enfermera. En esta ocasión no parecía sentir la ansiedad y el miedo a los que había tenido que sobreponerse la vez anterior.
很漂亮: 'muy guapa'	/

¿Por qué borras el detalle de que la enfermera es guapa?

Se trata de un error.

16.

Texto original chino: página 66 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 110 de <i>El fin de la muerte</i>
---	---

但她看到了瓦季姆压在枕头下的妻子的照片， <u>漂亮妻子</u> 是比他小十一岁的芭蕾舞演员，小女儿更是可爱得让人心碎。	Debajo de una almohada de la cama de matrimonio, halló una foto de familia: <u>su mujer</u> era una bailarina clásica once años menor que él, y la niña...
漂亮妻子: 'guapa esposa'	su mujer

¿Por qué borras el adjetivo chino 漂亮 [piào liàng]? ¿Por qué omites también el detalle de cómo es su hija?

Se trata de un error.

17.

Texto original chino: página 88 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 140 de <i>El fin de la muerte</i>
史耐德被带到一个球形舱里，向三名军官交待一些目标甄别系统的技术细节。 <u>那三名军官两男一女，那名女中尉十分美丽</u> ，但这三人面对史耐德就像面对一个电脑查询界面一样，声音冷淡地输入问题等待回答，没有一丝礼貌的表示，更没一句多余的话。	Condujeron a Schneider a una cabina esférica para hablar sobre los detalles técnicos del sistema de objetivos de la nave con tres oficiales, que trataron al ex comandante como si fuera un ordenador. Le formularon preguntas con una voz apática y esperaron su respuesta. No había en su tono el más mínimo rastro de cortesía, y no le dirigieron una sola palabra de más.
那三名军官两男一女，那名女中尉十分美丽: 'los tres oficiales son dos varones y una mujer. Esa oficiala es muy guapa'	/

¿Por qué elides la estructura de género de este grupo de oficiales y el pormenor de que la mujer es guapa?

Se trata de un error.

18.

Texto original chino: página 186 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 281 de <i>El fin de la muerte</i>
太空的基色是肃杀的黑色和银色，分别来自空间的深渊和冰冷的星光；而程心真的像 <u>一个美丽的东方圣母</u> ，她与怀中的婴儿沐浴在柔和的金色阳光中，让人们又找回久违半个世纪的离太阳很近时的感觉。	El patrón de colores del espacio era básicamente el negro y el plateado, adornado por la profundidad del cosmos y la fría luz de las estrellas. En cambio, Cheng Xin parecía <u>una madona oriental</u> . Un brillo cálido y dorado bañaba a ella y al bebé, y daba a todos los presentes la sensación de estar ante el sol, una sensación que habían echado de menos desde hacía medio siglo.

一个美丽的东方圣母: 'una bella madona oriental'	una madona oriental
--	---------------------

¿Por qué borras el adjetivo chino 美丽的 [mèi lì de]?

Se trata de un error.

19.

Texto original chino: página 229 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 346 de <i>El fin de la muerte</i>
而程心这时正好成了寄托母爱的对象， <u>这个来自公元世纪的年轻美丽的女性</u> 是先祖派来的爱的使者，是母爱的化身。当公众对程心的感情纳入了日益浓厚的宗教氛围中时，一个新纪元圣母的形象再次被逐渐建立起来。	Como encarnación del amor materno, Cheng Xin era el objeto perfecto de ese anhelo. A medida que los sentimientos de la población hacia Cheng Xin se mezclaron con la cada vez más densa atmósfera de religiosidad, su imagen como Virgen María de una nueva era volvió a adquirir protagonismo.
这个来自公元世纪的 <u>年轻美丽的女性</u> 是先祖派来的爱的使者: 'esta <u>mujer, joven y bella</u> , del siglo XXI, es la mensajera de amor mandada por los ancestros'	/

¿Por qué esta información no tiene presencia en la traducción?

Se trata de un error.

20.

Texto original chino: página 422 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 616 de <i>El fin de la muerte</i>
她问程心，“你记得萨伊吗？” 程心点点头，“当然记得。” (.....) “ <u>那也是个美人</u> ，这些年我也常想起她(.....)”	—Se volvió hacia Cheng Xin—. ¿Te acuerdas de la secretaria general Say? —Por supuesto —asistió Cheng Xin. [...] — <u>Era toda una visionaria</u> . Todos estos años me he acordado muchas veces de ella.
那也是个美人: 'También era una mujer bella'	Era toda una visionaria

¿Por qué no haces una traducción literal? ¿Te parece mejor el texto terminal que una traducción literal? ¿Por qué?

Aquí una traducción literal habría sonado extraña al lector, por tratarse de un detalle irrelevante, así que opté por una traducción distinta.

21.

Texto original chino: página 157 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 243 de <i>El fin de la muerte</i>
<p>涌动的人群顿时凝固了，人们看到站在垛顶的是智子，她仍是那身迷彩服打扮，颈上的黑巾在热风中飘荡，更衬托出脸庞的<u>白皙</u>。</p> <p>“排队！”智子对着人群喊道。</p> <p>镜头拉近，可以看清智子怒视人群的<u>美丽的眼睛</u>，她的声音很大，在运输机的轰鸣声里都能听清。</p>	<p>La anárquica muchedumbre paró en seco al ver que la figura que había en lo alto del cargamento era Tomoko. Seguía vistiendo de camuflaje, y la bufanda negra que llevaba atada al cuello ondeaba en el viento caliente y contrastaba con <u>la palidez</u> de sus facciones.</p> <p>—¡En fila! —bramó Tomoko.</p> <p>La cámara volvió a ampliar la imagen. Los <u>bellos ojos</u> de Tomoko lanzaron una mirada fulminante a la multitud.</p>
白皙: ‘(tez) blanca, limpia y clara’	la palidez
美丽的眼睛: ‘ojos bonitos’	bellos ojos

¿Por qué utilizas *la palidez* para traducir 白皙 [bái xī]?

¿Por qué **no** eliminas la descripción de la belleza de sus ojos?

No hay ninguna razón especial, simplemente consideré que esas eran las opciones que respetaban mejor el equilibrio entre literalidad y naturalidad.

22.

Texto original chino: página 422 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 615 de <i>El fin de la muerte</i>
散会后，萨伊走过程心身边，附在她耳边轻轻说：“ <u>你的声音很好听。</u> ”	Más tarde, Say se acercó a Cheng Xin y le susurró al oído: « <u>Necesitamos más personas que piensen como tú.</u> »
你的声音很好听: ‘tu voz es muy bonita’	Necesitamos más personas que piensen como tú

¿Por qué no haces una traducción literal? ¿Te parece mejor el texto terminal que una traducción literal? ¿Por qué?

Porque la frase original puede sonar extraña al lector, al aportar un detalle irrelevante desde el punto de vista argumental.

23.

Texto original chino: página 105 de <i>El fin de la muerte</i>	Traducción española: página 166 de <i>El fin de la muerte</i>
--	---

<p>这时，程心已经忘记眼前是一个外星侵略者，忘记在四光年外控制着她的那个强大的异世界，眼前只是一个美丽柔顺的女人。特别之处只是她的女人味太浓了，像一滴浓缩的颜料，如果把她扔到一个大湖中溶化开来，那整个湖都是女人的色彩了。</p>	<p>Para entonces, Cheng Xin ya había olvidado por completo que se trataba de una invasora alienígena controlada por un poderoso mundo a cuatro años luz de distancia: todo lo que veía ante sus ojos era <u>una mujer encantadora</u>, cuya mayor particularidad era su extrema feminidad, como una bolsita de tinte concentrado que, al caer a un lago, hubiera teñido sus aguas de esencia femenina.</p>
<p>一个美丽柔顺的女人: ‘mujer bella, suave y dócil’</p>	<p>una mujer encantadora</p>

¿Por qué traduces 美丽柔顺 [měi lì róu shùn] como *encantadora* en vez de *bella, suave y dócil*?

Porque he preferido no sobrecargar el texto con demasiados adjetivos, ya que un exceso de adjetivación puede sonar poco natural y cansar al lector.

24.

<p>Texto original chino: página 15 de <i>El fin de la muerte</i></p>
<p>她已经习惯了男人的这种目光，并不反感，而是有一种冬天阳光照到身上的舒适。</p>
<p>Traducción española: página 31 de <i>El fin de la muerte</i></p>
<p>Estaba acostumbrada a que los hombres reaccionaran de aquel modo en su presencia. Esta vez, en lugar de molestarse, sintió consuelo, la misma cálida caricia que el sol proporciona en invierno.</p>

¿Por qué no haces una traducción literal? ¿Te parece mejor el texto de destino que una traducción literal? ¿Por qué?

Creo que, por lo general, las traducciones demasiado literales pueden sonar demasiado forzadas al lector final, así que es posible que en este fragmento haya optado por una traducción menos literal pero más literaria.

25.

<p>Texto original chino: página 45 de <i>El fin de la muerte</i></p>
<p>与会者们对这个提议也很赞同。这些航天界的技术精英当然不指望从一个技术助理那里听到什么有价值的东西，但他们大多是男人，至少在这个过程中，可以毫无顾忌地欣赏她了。程心尽量使自己的穿着庄重低调，但并没有降低她的吸引力。</p>
<p>Traducción española: página 77 de <i>El fin de la muerte</i></p>
<p>El resto de los asistentes apoyó con entusiasmo la propuesta de Wade. Estaba claro que aquellos expertos de élite no esperaban que una simple asistente técnica fuera a tener ideas brillantes, pero eran en su mayoría hombres y pensaron que si le daban una oportunidad para hablar tendrían una excusa perfecta</p>

para admirar sus atributos físicos. Cheng Xin siempre había intentado vestir con recato, pero ese acoso era algo con lo que tenía que lidiar constantemente.

¿Por qué no haces una traducción literal, sino que acentúas que es un acoso? ¿Te parece mejor el texto de destino que una traducción literal? ¿Por qué?

Creo que esta traducción es más expresiva y cumple mejor con la finalidad comunicativa.

26.

Texto original chino: página 119 de <i>El fin de la muerte</i>
“我只是进去坐坐。你看亲爱的，我们是邻居，我连你的门都没串过一次，你总得照顾一下男人的尊严。” 艾克说。 <u>“这个舰上有尊严的男人都是忧郁的，没有心情串女人的门。” 薇拉斜眼瞟着艾克说。</u>
Traducción española: página 185 de <i>El fin de la muerte</i>
—Venga, guapa —rezongó Ike—, déjame entrar. Somos vecinos y nunca he podido pasar a hacerte una visita. Tienes que cuidar la dignidad de un hombre. <u>—Cualquier hombre con un mínimo de dignidad a bordo de esta nave estaría demasiado preocupado por nuestra misión como para pensar en meterse en las bragas de todas las mujeres que le rodean — espetó Verenskaya, mirándole de soslayo.</u>

¿Por qué no haces una traducción literal? ¿Te parece mejor el texto de destino que una traducción literal? ¿Por qué?

Creo que esta traducción es más expresiva y cumple mejor con la finalidad comunicativa.

SESIÓN CINCO: PREGUNTAS GENERALES

27. ¿Puedo tener los datos de publicación (año, editorial, etc.) de los libros originales chinos que utilizas como texto de partida?

Para la traducción utilicé la edición de la Editorial de Chongqing (重庆出版社) publicada en 2010.

28. ¿Es una traducción chino-español, o también consultas las traducciones de otras lenguas como la de inglés para llevarla a cabo? ¿Las diferencias entre la versión original china y la versión española tienen algo que ver con la traducción inglesa o la de otros idiomas? ¿Hasta qué nivel?

Sí, he consultado la traducción inglesa en algunas ocasiones puntuales, pero solo a modo de referencia, y la influencia que ha tenido en la traducción no tiene mayor importancia.