

ISSN: 1579-9794

**La intervención del traductor en la difusión del teatro  
tradicional chino: pasado y presente**

**The role of the translator in the dissemination of traditional  
Chinese drama: past and present**

LIU LIU

viyoyocica@hotmail.com

Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong

Fecha de recepción: 1 de diciembre de 2019

Fecha de aceptación: 20 de junio de 2020

**Resumen:** Entre los numerosos componentes de la cultura china, el teatro tradicional es uno de los proyectos de difusión cultural más populares en Occidente. Debido a su valor histórico y su encanto artístico, a partir del siglo XVIII, los traductores occidentales ya empezaron a traducirlo a distintas lenguas. En los últimos años, la promulgación de una serie de políticas que procuran promover la salida de la cultura china hacia el exterior ha dado lugar a un considerable aumento de traducciones de esta joya teatral. En este contexto, se considera necesario un estudio sobre la difusión de este arte y sobre el papel de sus traductores en este proceso, ya que es el traductor el que decide qué texto traducir y cómo verterlo. Este artículo estudia el pasado y el presente de la traducción del teatro tradicional chino, con el propósito de analizar el papel del traductor en la comunicación intercultural e intertemporal desde un enfoque funcionalista y además, plantear algunos problemas con los que se enfrentan los traductores.

**Palabras clave:** Ópera china, Xiqu, teatro tradicional chino, Comunicación intercultural, Intervención del traductor.

**Abstract:** Among the numerous components of the Chinese culture, traditional drama is one of the most popular cultural dissemination projects in the West. Due to its historical value and artistic charm, Western translators began to translate it into different languages as early as the 18th century. In recent years, the promulgation of several policies that seek to promote the emergence of Chinese culture abroad has led to a considerable increase of translations of this art. In this context, a study on the dissemination of this art and on the role of its translators during the translation process is convenient, since the translator decides what text is translated and how the text should be translated. This paper studies the past and present of the translation of traditional Chinese drama with the purpose of discussing the subjectivity of

the translator in intercultural and intertemporal dissemination from a functionalist approach, and also, the problems faced by the translators.

**Keywords:** Chinese Opera, Xiqu, Traditional Chinese Drama, Inter-Cultural Communication, Translator's Intervention

## INTRODUCCIÓN

Históricamente, los traductores no siempre han recibido la atención suficiente y han permanecido a la sombra del autor y el lector. El acto de la traducción es tratado simplemente como una transformación de una lengua a otra, fundamentada en la imitación del texto original. En las últimas décadas, con el "giro cultural" de los estudios de traducción<sup>1</sup>, la intervención del traductor ha ido convirtiéndose gradualmente en un tema de investigación recurrente, tanto en China como en el extranjero. En estas investigaciones, los traductores, como sujetos del proceso de traducción, ocupan una posición crucial. Así, sacar del silencio a traductores del pasado es a la vez un deber y una necesidad de la traductología. La historia de la traducción nos permite tener una visión diacrónica de la obra traducida y analizar en ella la intervención desde el horizonte del traductor. Entre las abundantes investigaciones traductológicas, la propuesta de la Teoría del Escopo prioriza la función de los textos de origen y de destino y trata la finalidad como el principio primordial que condiciona el proceso de traducción<sup>2</sup>. De esta forma, la traducción no se limita a la búsqueda de una sombra del texto original, sino que se convierte en un producto artístico, recreado por el traductor, y en el que se incorporan sus conocimientos, expectativas, valores, e incluso su propio gusto estético.

La subjetividad del traductor ha sido objeto de debate en los estudios traductológicos. En el caso de China, bajo la promoción de la iniciativa de "La Franja y la Ruta"<sup>3</sup>, los traductores empiezan a obtener más autonomía gracias al aumento de colaboraciones con otros países en el sector político, económico, cultural, etc. La discusión del papel del traductor en la

---

<sup>1</sup> El nacimiento de la traductología como disciplina se suele ubicar en los años 60 del siglo XX. Al principio, los estudios estaban basados en investigaciones lingüísticas. Después, el ámbito de esta disciplina se fue extendiendo a un espacio más amplio: la cultura. El "giro cultural" de los estudios de la traducción fue denominado y propuesto por primera vez por Bassnett y Lefevere (1990), quienes enlazan la traducción con la historia, la sociedad y la cultura.

<sup>2</sup> La teoría del Escopo fue formulada por Vermeer en 1978. En esta teoría, la traducción debe tener en cuenta, en primer lugar, la función de los textos de origen y de destino.

<sup>3</sup> La iniciativa "La Franja y la Ruta" fue propuesta en 2013 por el presidente de China Xi Jinping, con el fin de promover los vínculos entre Asia, África y Europa con inversiones en diversos sectores.

comunicación intercultural se ha vuelto vital, ya que, con la globalización, las naciones están cada día más conectadas y la interacción e integración de distintos pueblos aumentan la necesidad de intercambios culturales que ayuden a facilitar el entendimiento y eviten malentendidos.

El teatro tradicional chino ha experimentado numerosos cambios y ha evolucionado significativamente a lo largo de la historia hasta convertirse en transmisor de la identidad cultural de China. Además, este tipo de arte es uno de los primeros que fueron difundidos a países extranjeros. Por lo tanto, se trata de una investigación de gran valor para la comunicación intercultural. La traducción del teatro tradicional chino empezó a partir del siglo XVIII. Hasta principios del siglo XX, los traductores eran principalmente de procedencia occidental. Los traductores chinos no se dieron cuenta de la importancia de la difusión de este arte hasta mediados del siglo XX. Debido a que los traductores occidentales y los orientales provenían de orígenes muy diversos, tomaban decisiones muy distintas a la hora de seleccionar qué texto traducir y cómo interpretarlo en otra lengua. Sin embargo, la subjetividad del traductor siempre ha estado involucrada en el proceso de traducción.

Este estudio, en primer lugar, realiza una breve presentación del teatro tradicional chino y, como el trabajo está basado en el español como la lengua de destino, también presenta de manera resumida la historia de la difusión de este arte en el mundo hispanohablante. Posteriormente, estudia el pasado y el presente de su traducción. En la última parte, se discute el papel del traductor en la comunicación intercultural e intertemporal desde un enfoque funcionalista, para finalmente plantear algunos problemas con los que se enfrentan los traductores del teatro tradicional chino.

## 1. BREVE PRESENTACIÓN DEL TEATRO TRADICIONAL CHINO

### 1.1. Definición de teatro tradicional chino

La palabra “teatro” proviene del griego θέατρον (theatron: “lugar para ver”) y su origen está estrechamente relacionado con el verbo *théaomai*, que significa “contemplar, considerar o ser espectador”. La RAE lo define como “literatura dramática” o “arte de componer obras dramáticas, o de representarlas”, entre otras acepciones. Es decir, en el campo literario se entiende como un género mientras que en el campo artístico se utiliza para referirse a la rama del arte escénico, vinculada con la actuación, que combina discurso, música, gestos, sonido, escenografía y espectáculo.

Para muchos occidentales, el teatro chino es equivalente a *xiqu*<sup>4</sup>, o

---

<sup>4</sup> El nombre *xiqu* fue inventado por Song Liuxun (1240-1319) y es un término propio del teatro

sea, la ópera china, pero esta equivalencia puede causar ambigüedad. Cabe distinguir entre el teatro tradicional y el moderno, ya que la palabra teatro es un término más amplio y general. En realidad, al igual que el teatro occidental, el origen del teatro chino data de la antigüedad. Se trata de la integración de varias formas de arte de la antigua China y se ha desarrollado durante más de mil años. Más recientemente, en el siglo XX, fueron introducidas otras formas teatrales occidentales en el país oriental. Desde entonces, el teatro chino se ha convertido en una rama artística que da cabida a más géneros (musical, drama, ópera occidental, etc.). De esta manera, *xiqu* (u ópera china) se debe conocer como el nombre que recibe el teatro tradicional chino.

En cuanto al concepto de *xiqu* (generalmente traducido como “ópera china”), su traducción al español no ha estado exenta de polémica, ya que, comparado con las óperas occidentales, el *xiqu* posee sus propios estilos y formas de interpretación. Por ejemplo, la composición de sus libretos se ajusta a reglas muy estrictas que valoran sobre todo la rima y el ritmo. Por lo tanto, los que defienden que el *xiqu* es un género distinto a la ópera han propuesto el empleo de otras palabras como *teatro*, *drama* e incluso *comedia* y *tragedia* en su traducción. Por ejemplo, en *A practical Chinese-English Dictionary*, se usa *Chinese drama* (que significa “drama” o “teatro” en español) como equivalente de *xiqu* en inglés.

Las causas por las que se usa la palabra *ópera* para traducir *xiqu* al español pueden ser las siguientes:

- Etimológicamente, *ópera* es una palabra italiana que proviene del latín *opera*, variante derivada de la palabra *opus*, que significa “obra”. Según el *Diccionario de la lengua española*, se trata de una obra dramática musical cuyo texto se canta, total o parcialmente, con acompañamiento de orquesta. Así mismo, *xiqu* es una palabra compuesta de *xí* (drama) y *qu* (música), de manera que hace referencia a una obra en la que se representan dramas, alternando música instrumental y cantada, con acompañamiento de orquesta en vivo. Los dos tienen rasgos escénicos similares.
- Al igual que la ópera, el *xiqu* apenas se considera un género literario en la misma línea que la narrativa o la lírica, es decir, la literatura pura, ya que ambos tienen una dimensión espectacular<sup>5</sup>.

---

tradicional chino.

<sup>5</sup> Existe polémica sobre si la ópera es un género literario o no. Para una discusión exhaustiva sobre esta cuestión, véase Pueo (2004).

- En Occidente no existe *xiqu*, así que para la difusión de este arte en el extranjero y facilitar el entendimiento del lector, se adopta la estrategia de la domesticación a la hora de traducirlo<sup>6</sup>. En otras palabras, se buscan géneros artísticos parecidos en la lengua de destino. De esta manera, la palabra “ópera” puede visualizar este arte exótico en la mente de un lector occidental para que tenga una idea aproximada de lo que es.

Aunque el nombre “ópera china” se utiliza de forma más frecuente en los medios de comunicación, en este texto adoptamos el término “teatro tradicional chino”, debido a dos motivos principales: primero, gracias a la influencia de la ópera occidental, se han creado muchas obras operísticas en la China contemporánea, como *Bai mao nü* (La chica de cabello blanco), que están basadas en las reglas artísticas de la ópera occidental, diferentes de las del *xiqu* y, por eso, el uso de “ópera china” puede generar un doble sentido. En cambio, “teatro tradicional chino” es un nombre unívoco. Segundo, como se ha mencionado anteriormente en el texto, la palabra “teatro” puede referirse a un género literario y este comprende textos escritos para manifestaciones dramáticas. Como los estudios de traducción son principalmente estudios de textos (libretos), otros elementos como la música, la actuación y el diseño de escenario no constituyen una parte imprescindible de un estudio de traducción. Para destacar el valor literario de *xiqu*, adoptamos el nombre “teatro tradicional chino” en lugar de “ópera china”. Cabe señalar que, aunque se decide emplear el nombre “teatro tradicional chino”, para las categorías específicas de esta rama artística, como *kunqu*, *jingju*, *yueju*<sup>7</sup>, entre otras, se usa la palabra “ópera” en su nombre, puesto que la traducción de estos géneros dramáticos, propios del teatro tradicional chino, ha sido admitida por la ONU, de manera que se ha

---

<sup>6</sup> La domesticación y la extranjerización son dos tipos de traducción propuestos por Venuti en 1995. La domesticación se refiere a una estrategia de traducción orientada por la cultura de la lengua de destino, mientras que la extranjerización es una estrategia orientada por la cultura de la lengua de origen.

<sup>7</sup> *Kunqu*, también conocido como *kunju* (en español ópera Kun), es una de las formas más antiguas de ópera tradicional china. Fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2001.

*Jingju*, en español es la ópera de Pekín. Es conocida como una clase de ópera tradicional china. Se considera la ópera china que goza de mayor fama tanto dentro en el país como en el extranjero. Fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010.

*Yueju*, en español es la ópera cantonesa, es una de las categorías principales de ópera tradicional china. Se origina en la provincia de Guangdong, situada en el sur de China. Es una ópera popular en Guangdong, Guangxi, Hong Kong, Macao y entre las comunidades chinas en el Sudeste de Asia y América. Fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2009.

popularizado a escala mundial. Además, un glosario completamente nuevo puede suponer una barrera de entendimiento para el lector.

### 1.2. El origen y el desarrollo del teatro tradicional chino

El teatro tradicional chino constituye una de las culturas teatrales más antiguas del mundo. Su nacimiento está basado en los cantos y danzas primitivas, ya que existen documentos que describen a chamanes con atuendo y que cantan y bailan al son de la música para alguna ceremonia o ritual; su origen se puede remontar al periodo pre-Qin (anterior a 221 a. C.) en la historia de China. Sin embargo, este tipo de ceremonia o ritual experimentó un largo proceso de creación y hasta desembocar en un arte teatral tras el periodo medio de la dinastía Tang (766 d. C.-835 d. C.) gracias a la prosperidad del arte y literatura en esa época. Posteriormente, en la dinastía Yuan (1271 d. C.-1368 d. C.), el teatro tradicional chino llegó a su esplendor.

Huang (1996: 57) sostiene que el teatro chino no se formó hasta la época de las guerras Jin-Song (1125 d. C.-1234 d. C.) y las representaciones que se habían efectuado en los periodos anteriores, aunque poseen algunos factores teatrales, son formas artísticas similares, pero no iguales al teatro. Por lo tanto, las denomina “formas pan-teatrales”. Para el autor, el teatro chino tradicional tiene que ser un arte escénico que integra el canto, la recitación, la actuación teatral y las artes marciales. Divide las formas pan-teatrales en tres clases principales según su origen y factores artísticos: canto y danza, danzas con disfraces (de seres espirituales, de animales o de personajes) y recitación. Aunque las formas pan-teatrales tienen un origen similar, entre las distintas clases no existe una trayectoria evolutiva. Por lo tanto, no es apropiado enlazar las representaciones de diferentes clases de manera hereditaria para describir su desarrollo en el periodo pre-teatral. Será más razonable tratar las formas pan-teatrales como una etapa situada entre el periodo de inicio y el de madurez.

La época de madurez del teatro tradicional chino se caracteriza por el desarrollo del *zaju*<sup>8</sup>. Basado en el *zaju* de la dinastía Song, en la dinastía Yuan, este arte se convirtió en un nuevo tipo de teatro, que posee las características teatrales básicas. Desde mediados del siglo XII a principios del siglo XIII, surgieron una multitud de dramaturgos que crearon numerosas piezas de *zaju*, tales como *Dou'e yuan* (titulado en español *La injusticia contra Dou E*) de Guan Hanqing, *Xixiang ji* (titulado en español *El Romance*

---

<sup>8</sup> *Zaju* es un drama poético-musical que se originó en la dinastía Tang y floreció en la dinastía Yuan. Su libreto consistía generalmente en cuatro actos llamados *zhe*.

de la Cámara Occidental) de Wang Shifu y *Hangongqiu* (titulado en español *Otoño en el Palacio de los Han*) de Ma Zhiyuan.

El florecimiento del arte teatral en la dinastía Yuan inició la época de mayor prosperidad del teatro tradicional chino: las dinastías Ming (1368 d. C.-1644 d. C.) y Qing (1636 d. C.-1912 d. C.). En este periodo se popularizaron los romances que relataban las historias de las dinastías Tang y Song. Se representaron principalmente con la ópera *kunqu*<sup>9</sup>. Entre los escritores de romances, destaca Tang Xianzu, cuya obra representativa es la magnum opus *Mudan ting* (titulado en español *El Pabellón de las Peonías*).

Tras un largo periodo de prácticas escénicas, a partir de la primera etapa de la dinastía Qing, los romances fueron cediendo el escenario, primero a la ópera *kunqu* y *Gaoqiang zhezixi* (mejores coros de la ópera Gaoqiang) y más tarde, al teatro folklórico. Los lugares para las representaciones teatrales cambiaron de un teatro a un salón de té. La popularización del teatro folklórico dio comienzo a la ópera de Pekín y su formación está basada en algunas melodías locales como el *huidiao* y el *handiao*<sup>10</sup>. Después, gracias a la preferencia de la familia imperial por ella, la ópera de Pekín llegó a su apogeo.

El teatro tradicional chino ha experimentado numerosas reformas en época reciente, desde el Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919 hasta la fundación de la República Popular China en 1949. A principios del siglo XX, empezaron a surgir múltiples óperas locales nuevas, tales como la ópera *yueju*, la ópera *ping* o la ópera *huangmei*.

### 1.3 El teatro tradicional chino en el Nuevo Mundo

La aparición del teatro tradicional chino en el Nuevo Mundo se puede remontar al siglo XIX, a causa de las Guerras del Opio (la primera de 1840 a 1842 y la segunda de 1856 a 1860), el gobierno Qing se vio obligado a firmar tratados desiguales con las fuerzas británicas. Miles y miles de trabajadores chinos fueron llevados a países del Sudeste Asiático y América. Allí fueron desprovistos de su libertad y tratados como esclavos, en condiciones de vida infrahumanas. El 3 de junio de 1847, un barco español, cargado con 206 trabajadores chinos culíes, partió del puerto de Xiamen y llegó a La Habana

---

<sup>9</sup> En la dinastía Ming, el teatro tradicional chino derivó dos estilos melódicos representativos: *yiyang* y *kunshan*, que completaron el proceso de reemplazo de las melodías de distintos pueblos del sur por el *zaju* del norte y posteriormente se convirtieron en las formas teatrales más influyentes. La melodía *kunshan*, por su elegancia y delicadeza, se convirtió en la ópera *kunqu*.

<sup>10</sup> *Huidiao* es una melodía local de la provincia de Anhui, posteriormente llamado como *huiju* (ópera hui). *Handiao* es una melodía local de la provincia de Hubei, posteriormente llamado como *hanju* (ópera Hanchu).

131 días después. La llegada de estos trabajadores chinos simbolizó las primeras migraciones en el Caribe y también en América Latina. En el siguiente texto tomamos Cuba como ejemplo para describir resumidamente la historia de la difusión del teatro tradicional chino en el mundo hispánico.

El contrato obligó a los trabajadores chinos a someterse a un régimen casi esclavista durante ocho años: el trabajo era intenso, con ninguna seguridad laboral, duras condiciones de vida y salarios reducidos. Por lo tanto, muchos murieron antes de que el contrato terminara. Entre 1853 y 1873, los barcos traficantes trajeron a alrededor de 130 000 chinos culíes a Cuba, número que suponía una décima parte de la población de este país. De ellos, el 13 % murió en el camino, una cifra que solo incluye los casos de Cuba, no del resto de países latinoamericanos.

La mayoría de los culíes provenían del sur de China, sobre todo de Guangdong y Fujian. Como muchos eran personas que pertenecían a las clases más bajas de la sociedad y no habían recibido educación, la única diversión que compartían era el teatro tradicional chino, especialmente el *yueju* (la ópera cantonesa). A través de los cantos y recitaciones conocidas, pudieron recordar su pueblo natal y su familia.

Alrededor del año 1860, los culíes que lograron sobrevivir tras ocho años de duros trabajos se quedaron en Cuba. Muchos se fueron a la ciudad, junto con miles de chinos libres que salieron de California y se trasladaron a Cuba debido a la promulgación de la Ley de Exclusión de chinos. Con el aumento en la cantidad de ciudadanos chinos en Cuba, se fue formando una importante comunidad china. En 1858, un chino llamado Chung Leng abrió la primera cafetería en la intersección de las calles Zanja y Rayo de La Habana, donde se encuentra el sector más tradicional del Barrio Chino. Posteriormente, en ese barrio surgieron tiendas de todo tipo, asociaciones y teatros chinos.

De acuerdo con Chuffat (1927), el primer teatro chino se fundó en las calles de Zanja y San Nicolás en marzo de 1873 y en este lugar se representaron óperas chinas y otras obras dramáticas a cargo de compañías de Cantón, Shanghái y San Francisco. Al principio, tanto la audiencia como los actores eran principalmente chinos, pero con el paso de los años, sobre todo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la comunidad china perdió contacto con el país de origen y, frente a las dificultades económicas, las compañías de ópera decidieron regresar a los Estados Unidos. Los teatros chinos no tuvieron más remedio que buscar alternativas para no cerrar sus puertas. Así, los maestros chinos empezaron a recurrir a discípulos para formar el elenco de nuevas compañías, incluso a nativos sin origen chino. Los discípulos cubanos, aunque no conocían el idioma chino,



debían aprender tanto los libretos como la mímica, los movimientos, el maquillaje y el uso de los elementos escenográficos. Sin embargo, la nueva prosperidad de las compañías de teatro chinas fue efímera. A partir de 1957, la proyección de películas se convirtió gradualmente en el negocio primordial de los teatros chinos.

Aunque hubo una época en la que comenzaron a aparecer actores nativos en el escenario, los cubanos, debido a las barreras lingüísticas y diferencias culturales, no acostumbraban a ver las actuaciones del teatro tradicional chino. La verdadera difusión de este arte escénico tuvo lugar en 2007, cuando una delegación del Ministerio de Educación de China firmó el convenio con la Universidad de La Habana para la fundación del primer Instituto Confucio en Cuba. Desde aquel entonces, mediante la organización y celebración de numerosos eventos culturales chinos, los cubanos dieron el primer paso para conocer el teatro tradicional chino.

## 2. EL PASADO Y PRESENTE DE LA TRADUCCIÓN DEL TEATRO TRADICIONAL CHINO

### 2.1 *El pasado de la traducción del teatro tradicional chino*

La traducción de las obras teatrales tradicionales chinas es una de las vías más importantes de difusión de la cultura china en el extranjero, debido a que su historia se puede remontar al siglo XVIII, cuando los misioneros y sinólogos tradujeron las obras clásicas a distintos idiomas como el inglés, el francés, el alemán, el ruso o el italiano.

Entre estas obras teatrales traducidas, la más popular en Europa posiblemente sea *Zhaoshi gu'er* (titulado en español *Huérfano del Clan de los Zhao*), un apasionante relato de Ji Junxiang. Según Wang D. (2015), la obra fue traducida por primera vez por el misionero francés Joseph de Prémare (1666-1736) con el título *L'Orphelin de la Maison de Tchao* en 1735. Después fue adaptada por Pietro Metastasio (1698-1782) y la adaptación italiana salió a la luz en 1748 bajo el título *L'eroe cinese*. La mayor modificación de *Zhaoshi gu'er* es la versión de Voltaire. Esta versión, titulada *L'Orphelin de la Chine* con el subtítulo *La morale de Confucius en cinq actes*, se publicó en 1755. Partiendo de la versión de Voltaire, el dramaturgo alemán Goethe (1749-1832) publicó *Elpenor*. En 2014, su versión catalana *L'Orfe del clan dels Zhao* fue representada en el teatro Romea de Barcelona bajo la dirección de Oriol Broggi.

La introducción exitosa del *Huérfano del Clan de los Zhao* en Occidente motivó traducciones posteriores del teatro tradicional chino, como la publicación de *Famous Chinese Plays* de Acton y Arlington en 1937, que contiene 33 obras clásicas chinas y su traducción al inglés. En cuanto a la selección de las obras, los dos traductores admitían que se trataba de todas

las obras más populares en escena de aquel entonces. Sus temas están centrados en las historias de lealtad, piedad filial, castidad y rectitud, puesto que, en la sociedad china de aquella época, los valores morales tradicionales seguían siendo fuertes. Sin embargo, a partir de la quinta década del siglo XX, muchas obras ya apenas se representaban en los escenarios de la China continental, ya que el ambiente social había cambiado y al teatro le habían asignado un papel de construcción discursiva. Rebelarse contra la autocracia feudal y luchar por la libertad de matrimonio se convirtieron en el discurso principal de la nueva era.

En el siglo XX, además de los dos sinólogos Acton y Arlington, los traductores nacionales como la pareja Yang Xianyi y Gladys Yang también realizaron traducciones del teatro tradicional chino<sup>11</sup>. Entre ellas se encuentran obras teatrales importantes en la historia del desarrollo del teatro chino, tales como *Mudan ting* (en inglés *The Peony Pavilion* y en español *El Pabellón de las Peonías*), romance creado por Tang Xianzu y publicado en 1617, *Changsheng dian* (en inglés *The Palace of Eternal Life* y en español *El Palacio de la Eterna Juventud*), romance creado por Hong Sheng y publicado en 1688, o *Taohua Shan* (en inglés *The Peach Blossom Fan* y en español *Abanico de la Flor de Durazno*), romance escrito por el dramaturgo Kong Shangren y publicado en 1708, entre otras.

Aunque tanto los traductores extranjeros como los nacionales descubrieron el encanto del teatro tradicional chino y su posibilidad de ser traducido a otro idioma, comparado con la profusión de este arte en China, la cantidad de obras traducidas resulta ser la punta de un enorme iceberg, de manera que resulta necesaria una organización más sistemática y la participación de más traductores especializados en el sector cultural para la traducción de las obras del teatro tradicional chino a distintas lenguas. Sin el apoyo institucional del gobierno chino, no sería posible llevar a cabo un proyecto de esta escala y magnitud.

## 2.2 *El presente de la traducción del teatro tradicional chino*

Con el rápido desarrollo económico en los últimos cuarenta años, China ha empezado a notar la importancia de comunicarse con el mundo y hacerse entender por el mundo. El gobierno chino ha iniciado una serie de políticas para promover el intercambio y la cooperación entre China y otros países, sobre todo, la iniciativa “La Franja y la Ruta”, propuesta en 2013. El país ha incrementado de manera considerable el presupuesto en muchos

---

<sup>11</sup> Gladys Yang (1919-1999), nacida en Pekín con el nombre Gladys B. Tayler, era hija de un misionero británico. Fue una traductora conocida de literatura china y contrajo matrimonio con Yang Xianyi en 1940 en Chongqing.

sectores, incluido el sector cultural. Gracias a este fuerte apoyo financiero, se han efectuado numerosos proyectos de traducción de la cultura china. Entre ellos, destaca uno que plantea verter cien obras clásicas de la ópera de Pekín al inglés, encargado por la Universidad Renmin de China y la Universidad de Estudios Extranjeros de Pekín. Los resultados del proyecto se publican en forma de una colección de diez libros y cada tomo recoge diez obras teatrales.

Los lectores a los que están destinadas estas obras son los llamados “lectores comunes”<sup>12</sup>. Por lo tanto, en los libros de esta colección no solo se encuentran libretos de las obras en chino y en inglés, sino también una guía, la partitura, fotos e imágenes y anotaciones sobre la ópera de Pekín, que pueden facilitar la lectura y consulta a un lector común. En los años 50 del siglo pasado, en el escenario se solían representar obras que tiene muy pocos diálogos, parecidas a una pantomima, de forma que que la audiencia extranjera pudiera comprender el contenido, evitando las barreras lingüísticas. Sin embargo, la desventaja consistía en que el público confundía fácilmente el teatro tradicional chino con otros géneros de arte escénico o teatral. Por ello, en lugar de satisfacer el gusto de la audiencia realizando concesiones, resulta más conveniente presentar de manera original al público este arte mediante traducciones de calidad.

No solo los traductores nacionales han empezado a prestar más atención al teatro tradicional chino. En Occidente, los sinólogos también han mostrado gran interés en verterlo a su propio idioma. Tomando como ejemplo su traducción al español, Alicia Relinque, profesora y sinóloga de la Universidad de Granada, tradujo por primera vez la obra maestra *Mudan ting* al español, y la versión española *El Pabellón de las Peonías o Historia del alma que regresó* fue publicada tanto en España como en China en 2016, año del 400 aniversario del fallecimiento del dramaturgo chino Tang Xianzu.

Para los traductores de *xiqu*, sean chinos o extranjeros, la premisa de la traducción debe ser el reconocimiento de este arte. En cuanto a la finalidad de la traducción, los traductores chinos no solo se fijan en cómo conservar el valor ideológico y artístico del teatro en el proceso de la transformación de una lengua a otra, sino que también prestan atención a la difusión y la promoción de la cultura china en el extranjero. A los traductores extranjeros les suele interesar más la interpretación cultural del texto original, ya que la audiencia a la que se dirigen carece de los referentes artísticos y culturales chinos. Independientemente de la nacionalidad del traductor, a diferencia de épocas anteriores, la traducción en la nueva era se considera

---

<sup>12</sup> El “lector común” es un concepto definido por Samuel Johnson y Virginia Woolf en su libro *Common Readers*, publicado en 1995.

un componente importante de la comunicación intercultural e intertemporal.

### 3. LA SUBJETIVIDAD DEL TRADUCTOR EN LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL E INTERTEMPORAL

En el siglo XXI, las fronteras geográficas, políticas y culturales se ven cada día menos acusadas, por lo cual el papel del traductor ha adquirido un mayor sentido. En las últimas décadas la subjetividad del traductor en el acto de la traducción ha sido ampliamente estudiada y debatida en la comunidad académica. Bajo la nueva interpretación del papel del traductor, investigadores como Bassnett (2013: 10) consideran que «la traducción se ha convertido en la otra vida de un texto, esto es, un nuevo 'original' en otro idioma. Esta visión positiva sirve para reforzar la importancia de tratar la traducción como un acto de comunicación intercultural e intertemporal». En esta sección vamos a estudiar la intervención del traductor en la comunicación intercultural e intertemporal, tomando el caso de la traducción del teatro tradicional chino como ejemplo.

#### 3.1 *El papel del traductor bajo la “conciencia egocéntrica” de la cultura tradicional china*

Según Zha y Tian (2003: 19), en la historia de China hubo un tiempo en el que los traductores se encontraban muy marginados, particularmente en las dinastías Han y Tang, ya que la cultura china se halló en una situación autosuficiente durante mucho tiempo. Las culturas extranjeras, aunque ya estaban introduciéndose en China en estas épocas, muchas de ellas experimentaron un proceso de filtración y apropiación cultural, como es el caso del budismo que, cuando entró en China, se emplearon las filosofías de Lao-Tse y Zhuangzi para interpretar los dogmas y doctrinas de esta religión, originada en la India. Después de un largo proceso de sinización, es decir, adaptación a la cultura china, el budismo logró entrar en el sistema cultural.

Aparentemente, la introducción de otras culturas no había influido en la cultura dominante del país. Esta posición poderosa de su propia cultura formó una conciencia egocéntrica. Cabe señalar que aquí no estamos hablando de una China culturalmente conservadora con el término “egocéntrico”. Al contrario, la cultura china puede estar abierta a distintas culturas en determinados momentos de la historia por la convivencia de diversas etnias y la conservación de sus propias culturas en el mismo territorio. El propósito de aplicar esta palabra es destacar la “subjetividad” de la cultura china frente a encuentros y choques con otras culturas. Bajo la influencia de una cultura tan fuerte, en la relación ternaria de “texto original-traductor-lector”, el traductor se vio obligado a subordinarse al lector. Sin embargo, si cambiamos la perspectiva, la marginación del traductor supone, justo a otra escala, la subjetividad del traductor, puesto que fue este

el que adaptó o manipuló el texto original, basado en su previsión de la aceptabilidad de la traducción por el público.

Otro motivo de la marginación del traductor, que argumentan Zha y Tian (2003: 19), es la traducción de textos científicos y tecnológicos a finales de la dinastía Ming y a principios de la dinastía Qing. Aunque en aquella época China no disponía de adelantos o descubrimientos similares, debido a la falta de atención a este nuevo campo, la introducción de conocimientos científicos y tecnológicos occidentales se limitaba a su uso en pocos terrenos. Por lo tanto, tampoco lograron formar parte de la cultura dominante.

Pero este motivo no es suficiente para comprobar que el papel del traductor de aquel entonces resultaba marginal, porque, si estudiamos las teorías traductológicas tradicionales de este país, encontramos una de Confucio: *Ming cong zhuren, wu cong zhongguo* (traducido al español como “No traducir los nombres propios pero sí los nombres comunes”)<sup>13</sup>. Fue propuesta durante la dinastía Han Occidental (206 a. C.- 8 d. C.) y se considera como la primera teoría sobre la traducción de nombres propios de China. Esta teoría ha sido usada por los investigadores para demostrar la ideología confucianista de la predilección por la cultura china, ya que se nota una conciencia egocéntrica de la cultura propia y una negación de la igualdad entre las naciones. Sin embargo, si la analizamos desde un enfoque traductológico moderno, se puede interpretar como la domesticación de las culturas extranjeras, en la cual resalta el papel del traductor, quien se encarga de descodificar el mensaje emitido en el idioma de origen y recodificarlo en el idioma meta, con el objetivo de facilitar la comprensión del lector final.

### 3.2 *El papel del traductor bajo el enfoque funcionalista*

En comparación con la antigua China, en la China moderna, sobre todo en el nuevo siglo, la identidad de los traductores ha cambiado fundamentalmente. Es decir, ya no pertenecen a un grupo marginal y son tratados como eslabón clave en la cadena de traducción, que está compuesta por el entorno histórico, social y político del idioma de origen, el autor, el texto de origen, el lector del idioma de origen, el traductor, el texto traducido, el lector del idioma de destino y el entorno histórico, social y político del idioma de destino. Este cambio se debe, por una parte, a la redefinición de los estudios traductológicos en Occidente y, por otra, a la transformación del entorno social y político en el país: con la aplicación de la política de reformas y la apertura hacia el exterior en la década de los 70,

---

<sup>13</sup> En caracteres chinos, “名从主人, 物从中国”.

China se ha embarcado en un camino de rápido desarrollo. Esto hace que el país tenga cada vez más expectativas de comunicarse con el exterior en el contexto de la globalización. Una traducción sin considerar las distinciones interculturales e intertemporales ya no puede satisfacer la necesidad de la estrategia de "salir al exterior", porque puede causar malentendidos. Así pues, la importancia del traductor ha emergido gradualmente.

Según las estadísticas en el estudio de Zhang (2017: 96), durante el año 2000 y 2014, el número de los artículos sobre la subjetividad del traductor en el país llega hasta 184. En estas investigaciones, 113 tratan de la subjetividad del traductor como objeto investigador y 71 son de otros temas relacionados. El apogeo de los estudios de la subjetividad del traductor llega en 2010 (20 artículos). Después, entre 2011 y 2014, la cantidad anual de investigaciones se mantiene básicamente estable (alrededor de 11).

El surgimiento del funcionalismo otorga una gran importancia al contexto social y cultural de la traducción. Desde este punto de vista, el texto origen ya no resulta el criterio primordial en el que el traductor basa su decisión, sino que se convierte en uno de los elementos que determinan los métodos y estrategias de traducción. La finalidad a la que está dirigida la acción traslativa consiste en la intención del emisor y la compatibilidad con la situación meta. Tomando la traducción del teatro tradicional chino como ejemplo, un buen efecto de difusión en el extranjero o buen recibimiento por parte del lector de destino (o audiencia de destino) de este género teatral muy distinto al suyo es la finalidad de la traducción. De este modo, el traductor tiene que ajustar su traducción, traspasando los límites que impidan la realización de sus propósitos, tales como la barrera de las diferencias culturales, una mala lectura que puede producir el chino antiguo usado en alguna obra teatral clásica, e incluso las peculiaridades de la traducción de sobretítulo si la obra se representa en el escenario. En este sentido, se requiere que el traductor no solo tenga una comprensión profunda de al menos dos culturas y experiencias de realizar traducción de sobretítulos operísticos, sino también que domine un buen nivel del chino antiguo. De ahí, bajo el enfoque funcionalista, la subjetividad del traductor resulta imprescindible y recorre todo el proceso de las actividades traductorales.

### 3.3 *Problemas que afrontan los traductores*

Aunque algunas obras teatrales chinas ya han sido traducidas con éxito a idiomas muy distintos, para alcanzar la meta de tener un buen efecto de difusión de este género teatral, muy diferente a la ópera occidental, a los traductores aún les queda un largo camino por recorrer. Para completar este

estudio, en esta sección se han resumido tres problemas a los que se enfrentan los traductores del teatro tradicional chino, sobre todo los nacionales que llevan a cabo proyectos con el apoyo del gobierno o las instituciones culturales.

- El uso excesivo de la estrategia de domesticación en las prácticas traductoras. Para obtener una buena respuesta a corto plazo, hacen concesiones con traducciones equivalentes, ignorando la conservación de las características de la cultura china, sobre todo en la traducción de las palabras culturales.
- La traducción del teatro tradicional chino no ha logrado formar un estándar unificado. El mismo contenido, como versos de poesías o palabras culturales, puede traducirse de distintas maneras. Esta falta de coherencia en la traducción creará barreras o confusión en la comprensión del público extranjero y, además, causará la imposibilidad de medir la calidad de las traducciones.
- La carencia de profesionales especializados en la traducción del teatro tradicional chino dificulta la producción de traducciones de buena calidad. Esto puede deberse a dos factores: primero, por el desarrollo tardío de muchas óperas locales y la influencia continua de las llamadas “culturas dominantes”, la mayoría de los jóvenes apenas muestra interés por este arte tradicional. Por lo tanto, sus conocimientos sobre este arte se limitan a un nivel superficial. Segundo, la enseñanza del español como lengua extranjera empezó muy tarde en China, así como la del chino en el extranjero. Aunque en estos últimos años, con la profundización de los intercambios entre China y los países de habla hispana, el aprendizaje del chino y el español ha mostrado rápidos avances, la formación de profesionales necesita tiempo y recursos educativos.

#### CONCLUSIONES

La importancia de tratar la traducción como un acto de comunicación intercultural e intertemporal nos hace prestar más atención a la intervención del traductor en las actividades traductoras. El presente trabajo analiza la cuestión, basado en la difusión del teatro tradicional chino hacia el exterior como finalidad de la traducción, ya que cuenta con una orientación funcionalista. Además de aclarar el concepto del “teatro tradicional chino” y realizar un breve repaso al desarrollo de este arte escénico, en el estudio

presentamos la traducción del teatro tradicional chino de modo diacrónico, es decir, estudiamos el pasado y el presente de su traducción a otros idiomas, y discutimos la subjetividad del traductor bajo una visión funcionalista. Las principales conclusiones son las siguientes:

La traducción para la difusión del teatro tradicional chino bajo el enfoque funcionalista implica a diferentes participantes, cada uno de los cuales ejerce una función distinta. El “iniciador” pueden ser los departamentos del gobierno o las instituciones de promoción cultural, que son, al mismo tiempo, los que deciden la finalidad de la traducción, así como el propio traductor. El traductor es el que transmite las informaciones comunicativas del emisor de la cultura de origen, mediante un texto elaborado para la cultura de destino, cuyo receptor es la audiencia extranjera.

El traductor es a la vez traductor y lector, de modo que el proceso de traducción también se puede entender como un proceso de selección: de la selección del texto de origen a la selección de estrategias y métodos de traducción.

En cuanto al desafío al que se enfrentan los traductores del teatro tradicional chino, se han detectado los siguientes tres problemas:

- Uso excesivo de la estrategia de domesticación en las prácticas traductoras.
- Falta de establecimiento de un estándar unificado para la traducción del teatro tradicional chino.
- Carencia de profesionales especializados en la traducción de este sector.

En definitiva, este estudio ha sido un intento de analizar la subjetividad del traductor con una finalidad concreta. Debido a limitaciones de tiempo y espacio, no se ha podido complementar con el análisis exhaustivo de alguna obra teatral traducida al español, por lo que se deja esta puerta abierta a estudios futuros.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bassnett, S. (2013). *Translation studies*. Routledge.

— y Lefevere, A. (Eds.) (1990). *Translation, history and culture*. London: Pinter Publishers.

Chuffat Latour, A. (1927). Apunte histórico de los chinos en Cuba. *Molina y Cía*, 18-103.

Huang, Z. (1996). On the pan drama form. *Literary Heritage* 4, 57-66.



- Liang, S. (ed.) (1971). *A practical Chinese-English Dictionary*. The Far East Book Co., Ltd.
- Lü, S. (2018). Chinese Drama Translation: Translator's Cultural Identity, Textual Selection and Interpretation. *Asia Pacific Interdisciplinary Translation Studies* 1, 8-17.
- Real Academia Española, Diccionario de la lengua española. [en línea: <http://www.rae.es> ] (fecha de consulta: 21 de mayo de 2019).
- Relinque Eleta, A. (ed. y trad.) (2016). *El pabellón de las peonías*. Beijing: China International Press.
- Pueo Domínguez, J. C. (2004). ¿Es la ópera un género literario? *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 15, 469-491.
- Wang, D. (2015). La obra *El huérfano del clan de los Zhao* y su difusión por Europa. *Instituto Confucio* 2, 60-65.
- Zha, M. y Tian, Y. (2003). On the Subjectivity of the Translator. *Journal of Chinese Translation* 24(1), 21-26.
- Zhang, Q. (2017). The Current Situation and the Overview of China's Translator Subjectivity Research in the First 15 Years of the 21st Century: A statistical analysis of the key journal articles from CNKI and the source journal articles from CSSCI. *Journal of Xi'an University of Architecture & Technology (Social Science Edition)* 36(6), 95-100.