

# La traducción de la literatura chinoamericana: análisis de las dos versiones castellanas de *The Joy Luck Club* de Amy Tan

**Chenyang Wang**

wangchenyang@cfau.edu.cn  
Universidad de Asuntos Exteriores de China, Pekín

Recibido: 11/01/2014 | Revisado: 03/04/2014 | Aceptado: 22/07/2014

## Resumen

Amy Tan, figura representativa de la literatura chinoamericana, consiguió un éxito sin precedentes tanto de crítica como en el mercado con su primera novela *The Joy Luck Club*. Esta autora logró que las editoriales del mundo occidental volvieran a depositar su atención en la literatura chinoamericana, una rama importante de las literaturas híbridas. En este artículo realizaremos un análisis comparativo y descriptivo de las dos versiones castellanas de *The Joy Luck Club* con el fin de reflexionar sobre cómo traducir el multiculturalismo, el tercer código y la hibridación lingüística y cultural por las que se caracterizan las obras postcoloniales, que en sí mismas ya constituyen una traducción cultural; en concreto, exploraremos si la extranjerización o la familiarización resultan suficientemente eficaces a la hora de traducir estos textos postcoloniales.

---

Palabras clave: literatura chinoamericana, Amy Tan, *The Joy Luck Club*, hibridación cultural, el tercer código, extranjerización, familiarización.

---

## Abstract

### *Translating Chinese American Literature: Analysis of The Two Spanish Versions of Amy Tan's The Joy Luck Club*

Amy Tan, a representative figure of Chinese American literature, achieved remarkable success with her first novel *The Joy Luck Club* both among literary critics and in the market. She succeeded in reawakening the Western interest on the Chinese American literature, which is an important branch of hybrid literatures. In this article, we will make a comparative and descriptive analysis of the two published Spanish versions of *The Joy Luck Club* in order to reflect on how to translate the multiculturalism, the third code, the linguistic and cultural hybridization that characterize those postcolonial works already constituting a cultural translation themselves and in order to explore whether domestication or foreignization is efficient enough when translating these postcolonial texts.

---

Keywords: Chinese American literature, Amy Tan, *The Joy Luck Club*, cultural hybridization, the third code, domestication, foreignizing strategies.

---

## 1. Amy Tan y *The Joy Luck Club*

La literatura chinoamericana, una literatura híbrida que nació en EE.UU. y alcanzó su periodo de florecimiento en los años ochenta y noventa del siglo XX, se caracteriza por una marcada interculturalidad, heterogeneidad, hibridismo y mestizaje. Sin duda alguna, esta literatura ya constituye uno de los elementos mediadores más importantes entre *minor languages* y *major languages* (Venuti 1998), el espacio periférico y el central, la sociedad dominada y la dominante; en ella se manifiestan de forma notable la fusión y los conflictos entre la cultura china y la americana.

Amy Tan, escritora de máxima influencia de la literatura chinoamericana, ha logrado sorprender al mundo occidental con su mano maestra de tejedora de relatos. Ha logrado conseguir un gran éxito tanto en el aspecto comercial como en el plano estético y académico, hasta el punto de que puede calificarse de milagro en la historia de la literatura chinoamericana e incluso considerarse una piedra angular en la historia de la literatura diaspórica china. Gus Lee ha comentado que fue Amy Tan quien logró abrir la “compuerta” de la publicación a otras obras de la literatura chinoamericana en el mundo occidental. Esta autora consiguió que una serie de editoriales de prestigio de Estados Unidos y de los países europeos volvieran a depositar su atención en la literatura chinoamericana (cf. Wang 2009: 244).

*The Joy Luck Club* (*El club de la buena estrella*), publicada en 1989 y traducida a más de 30 lenguas, incluidas el chino, árabe y hebreo, es una obra que ha conseguido un éxito sin precedentes. Durante nueve meses, con unas ventas de más de 4 millones de ejemplares en la edición en rústica y otros 275.000 ejemplares vendidos gracias a las 27 reimpressiones de la edición de lujo, copó la lista de *bestsellers* de *New York Times*. Esta novela fue seleccionada como finalista del premio National Book Award, del National Book Critics Circle Award y del L.A. Times Book Award en 1989 y premiada en 1990 con el Commonwealth Gold Award y el Bay Area Book Reviewers Award. Se trata de una novela conmovedora en la que la autora revela con viveza los conflictos y la conciliación entre la cultura china y la americana a través de la exploración de los estrechos lazos y los complejos sentimientos que existen entre madres e hijas que tienen vidas totalmente diferentes. Con su mano maestra, Amy Tan teje un texto complejo en el que se oyen múltiples voces femeninas que son capaces de llevar a los lectores a un mundo maravilloso, en el que se mezclan la realidad y la leyenda, se ponen en paralelo el pasado y el presente, y se solapan dos continentes, Asia y América. Se puede decir que en parte la clave de su triunfo reside en el hecho de haber logrado construir una fantástica narración transespacial, transtemporal y transcultural.

Además, desde el punto de vista lingüístico, la gran expresividad de su lenguaje, sobre todo el interlenguaje o el tercer código que la autora “inventa”, no sólo constituye otro atractivo de esta obra sino que también plantea un gran reto a los traductores. Dado que esta obra se ha traducido al español en dos versiones distintas<sup>1</sup>, se erige como un ejemplo muy interesante con el que estudiar las complejidades del trasvase de esta literatura ya híbrida a otra en la que hay marcadas ideas preconcebidas sobre el

colectivo chinoamericano. En este sentido, *The Joy Luck Club* constituye un ejemplo sumamente representativo, cuyo análisis arrojará nueva luz sobre los nuevos problemas que plantea la traducción de la literatura híbrida. En este trabajo, siguiendo las propuestas teóricas de Hermans, Tymoczko, Venuti, Vidal, Carbonell, Martín Ruano, Sales, etc. realizaremos un análisis comparativo y descriptivo de las dos versiones de *The Joy Luck Club* para explorar la complejidad inherente al proceso de traducción de los textos híbridos.

## 2. Las versiones castellanas de *The Joy Luck Club*

*The Joy Luck Club* tiene dos versiones castellanas en España, ambas tituladas *El club de la buena estrella*. La primera apareció por primera vez en 1990, publicada por la editorial Tusquets Editores, S. A. y traducida por Jordi Fibla; la segunda, una nueva edición de bolsillo traducida por Miguel García Solá, se publicó por primera vez en la editorial Random House Mondadori en 2001. Hasta el momento en que escribimos este trabajo, en total, *The Joy Luck Club* se ha reeditado más de 16 veces en España<sup>2</sup>.

Aunque en las versiones españolas de *The Joy Luck Club* se mantiene en diferente medida el “multiculturalismo” del texto original, los traductores de las dos versiones españolas han adoptado diferentes estrategias traslativas. En general, la primera versión está más cerca del texto original en la medida en que se mantienen en mayor medida las características del lenguaje híbrido y se transmite con menos pérdida la intención creativa de la autora. Por su parte, la segunda versión resulta más familiarizadora y fluida. En ella el traductor no sólo neutraliza ciertas características lingüísticas de ese tercer código y determinados elementos culturales chinos, sino que también omite algunas metáforas y simplifica algunas descripciones vívidas que elabora la autora. Podríamos decir que la versión de Jordi Fibla se realiza bajo la orientación de la ética de diferencia (Venuti 1998: 83), una ideología que promueve la autonomía y tiene como objeto dejar infiltrar la otredad de la cultura chinoamericana en la española; al contrario, la versión de Miguel García Solá se lleva a cabo partiendo de la ética que, con Venuti, podríamos denominar de lo mismo (Venuti 1998: 82), una ideología de asimilación con el fin producir un texto fluido, lo que en cierto sentido mantiene el canon literario español, evitando la “contaminación” lingüística y cultural del Otro.

Quizá, por una parte, la diferencia en la opción de las diferentes estrategias traductorales se deba a los diferentes públicos a los que se dirige cada una de las versiones. Parece que Jordi Fibla “confía” más en su lector meta y considera que el público será suficientemente tolerante frente a los fenómenos de la hibridación cultural y el multiculturalismo, mientras que la segunda versión parece dirigirse a un público lector más amplio, para el que la lectura tal vez sólo es una forma de entretenimiento en el tiempo de ocio. Además, la primera versión apareció en los años noventa, época en la que las literaturas híbridas, sobre todo las obras escritas por autoras minoritarias, estaban experimentando un periodo de florecimiento. La traducción de este tipo de literatura en contextos como el mencionado supone en cierto sentido una promoción y

canonización literarias, que en muchos casos da lugar a versiones que presentan más respeto al texto original (cf. Franco Aixelá [1996] 2007: 67). Sin embargo, la segunda versión, que apareció diez años después de la primera, tiene por objeto divulgar a gran escala esta obra y conseguir más beneficios comerciales. Las decisiones de la editorial han podido ejercer mucha influencia en la elección de las estrategias traductorales del traductor de la segunda versión.

El “giro cultural” de la traducción ha puesto de manifiesto que, igual que los escritores, los traductores no son nunca inocentes ni son capaces de liberarse del condicionamiento de las circunstancias de su vida, de sus compromisos con una clase o con una posición social, ni tampoco pueden ser neutros ni estar completamente libres de las influencias que ejercen las fuerzas políticas, institucionales e ideológicas de la sociedad donde se encuentran. En este sentido, la formación y la trayectoria personal de los traductores también constituye un factor decisivo que determina su elección de estrategias traslativas en el proceso de traducción. Jordi Fibla, el traductor de la primera edición española de *The Joy Luck Club*, también ha traducido otras obras de Amy Tan, tales como *La esposa del dios de fuego*, *Los cien sentidos secretos*, *La dama de la luna*, así como otras obras de otro escritor chinoamericano Ha Jin, entre las cuales se encuentran, por ejemplo, *En el estanque*, *La espera*, y *Sombras del pasado*. Aparte de las obras de esos dos autores chinoamericanos, también es el responsable de las versiones españolas de muchas obras de otros autores postcoloniales, tales como Philip Roth, autor judíoamericano, Fritz Leiber, autor americano de extracción alemana, Danielle Steel, autora americana cuyo padre llegó a EEUU como inmigrante judío de Alemania, Toni Morrison, autora afroamericana, etc. Además, Jordi Fibla también ha realizado la versión española de la obra clásica de la literatura japonesa *La historia de Genji*, de Murasaki Shikibu, del inglés, y ha traducido muchas obras de autores japoneses, tales como Daisetz Teitaro Suzuki, Kenzaburo Oe, Fumiko Enchi, etc. Aunque la información sobre este traductor es escasa, a través de las obras que ha traducido, se percibe que tiene mucha experiencia en traducir a autores postcoloniales y es gran conocedor de la cultura asiática oriental. Al estudiar su versión, notamos que quizá la cultura japonesa haya ejercido mucha influencia en él. Por ejemplo, al traducir el término “rickshaw”, que es una especie de carro ligero usado en algunos países asiáticos y arrastrado por una persona a pie o en bicicleta para llevar pasajeros (*Diccionario Clave*), elige la palabra “jinrikisha”, que proviene del japonés, para mantener su sabor exótico. Al estudiar su versión de *The Joy Luck Club*, también notamos que, a la hora de traducir, siempre es consciente de la carga cultural e ideológica que conllevan las estrategias creativas adoptadas por los autores. En cuanto al traductor de la segunda versión española, Miguel García Solá, desafortunadamente no hay apenas disponible información de utilidad.

Como indica Franco Aixelá, “[p]revious translations of the same genre, author, or source text place constraints on the target text insofar as they have become a recognized part of the target language culture” ([1996] 2007: 67). En este sentido, resulta difícil que las traducciones posteriores estén libres de las “interferencias” de las

versiones anteriores. Vemos que la segunda versión de *The Joy Luck Club*, en cierta medida, puede ser una versión simplificada, modificada e incluso corregida de la primera (por ejemplo, en la segunda versión, el traductor añade lo que el otro omite por negligencia [Tan 1998: 172]). De ahí que la segunda versión no sólo remita al texto original, sino también a su versión previa. Como indica Hermans, en tanto que es una (re)interpretación y una reelaboración del texto original, la segunda versión implica en cierto sentido una crítica de otra preexistente, lo que pone de manifiesto la naturaleza autorreflexiva de la actividad traductora (2002a: 128). Aunque el traductor de la segunda versión no lo explicita en notas aclaratorias, la elección de diferentes estrategias traslativas constituye una manifestación de las diferentes perspectivas desde las que parte y las discrepancias en la posición discursiva y cultural que adopta frente al otro traductor.

Aunque en general, la versión de Jordi Fibla es más exótica y la otra más domesticadora, en ambas se adoptan en diferente medida las dos estrategias para equilibrar en el texto traducido las ganancias y las pérdidas. Veremos a continuación de manera pormenorizada que la extranjerización y la domesticación no se oponen de forma absoluta y necesitan regularse convenientemente a fin de lograr fórmulas contextuales eficaces de respeto cultural.

### 3. Análisis comparativo y descriptivo de las versiones españolas

#### 3.1. La traducción del título

Para iniciar el análisis en el plano microscópico, analizaremos la traducción del título de la novela. “The Joy Luck Club” es el nombre de la reunión que celebran regularmente los familiares y amigos íntimos. Suyuan, la madre de Jing-mei, es quien pone nombre a esta reunión. En la novela, Suyuan explica por qué lo ha elegido con las siguientes palabras: “[a]nd each week, we could hope to be lucky. That hope was our only joy. And that’s how we came to call our little parties Joy Luck” (Tan 1998: 25). Sabido es que “Joy”, alegría, y “luck”, que significa fortuna, son dos sustantivos; en inglés estándar esta concatenación de sustantivos como modificadores sin nexo explícito no resulta demasiado usual. No obstante, en chino, es un fenómeno frecuente, especialmente a la hora de denominar los locales o las instituciones. Por ejemplo, 福乐门 (*fu le men*), literalmente significa “fortuna, alegría y puerta”, la puerta que conduce a la alegría y la fortuna; 喜乐会 (*xi le hui*), que literalmente podría equivaler a “fortuna, alegría y reunión”, significa “la reunión de fortuna y alegría”, etc. Aquí, “The Joy Luck Club” también se forma de la misma manera. En la novela, la autora también alude a la particularidad de esta combinación, “joy luck”, a través de Suyuan, quien aclara que esta combinación es una invención de las madres y que “joy luck” no existe en el vocabulario de las hijas, para quienes no tiene ningún sentido: “They

see that joy and luck do not mean the same to their daughters, that to these closed American-born minds ‘joy luck’ is not a word, it does not exist” (Tan 1998: 40).

En las dos traducciones españolas, *The Joy Luck Club*, se traduce como *El club de la buena estrella*. Obviamente, la traducción del título por parte del traductor de la primera versión se realiza de manera familiarizada, reemplazándose la combinación de los dos sustantivos “joy” y “luck” por “la buena estrella”. En español, la palabra “estrella”, remite figurativamente a “sino, hado, destino” (*Diccionario RAE*) y especialmente se asocia a la buena suerte. En español, se dice que “una persona ha nacido con buena estrella” para expresar que es alguien a quien siempre acompaña la suerte. Como esta versión se reeditó ocho veces hasta la publicación de la segunda versión casi diez años después, se da por sentada la familiaridad de los lectores españoles con ese título. Quizá por esta razón en la segunda versión se mantenga esta traducción domesticada<sup>3</sup>.

### 3.2. La traducción de los recursos figurados

Para que las descripciones sean más expresivas, la autora adopta muchos recursos retóricos, entre los cuales desempeñan un papel importante el uso de los símiles y los juegos de palabras. A continuación, estudiaremos algunos ejemplos para ver las diferentes estrategias traductorales que han elegido los traductores.

1.

I tried to keep very still, but my heart felt like crickets scratching to get out of a cage (Tan 1998: 45).

Versión I: Procuré permanecer muy quieta, pero mi corazón era como una jaula de grillos que forcejearan para liberarse (Tan 2009: 53).

Versión II: Traté de permanecer inmóvil pero me latía con fuerza el corazón (Tan 2001: 54).

En el ejemplo 1, la autora capta con precisión los movimientos psicológicos de una niña de seis años, describiendo los latidos del corazón como los saltos que hace un grillo cuando quiere escaparse de la jaula. Vemos que en la primera versión el traductor mantiene intacta esta descripción y al contrario, en la segunda versión el traductor opta por simplificar el texto traducido. Obviamente, la omisión de los símiles en la segunda versión fracasa a la hora de transmitir las intenciones creativas de la autora y cambia el estilo de la obra original. Un lector monolingüe que no tiene acceso a la obra original creería que la sencillez y simplicidad son los rasgos que la caracterizan.

2.

She said she was feeding me this (rice porridge flavored with chicken broth) because I had the chicken pox and one chicken knew how to fight another (Tan 1998: 172).

Versión I: Dijo que me daba aquello (gachas de arroz perfumado con caldo de pollo) porque tenía la varicela y un pollo sabía cómo vencer a otro. \*

\* En inglés, chicken, pollo, y chickenpox, varicela. (*N. del t.*) (Tan 2009: 227).

Versión II: Cero traducción en la versión.

Sabido es que en inglés varicela se dice “chickenpox”. Aprovechándose de eso, en el ejemplo 2, la madre de Waverly hace un juego de palabras diciendo que el pollo en las gachas de arroz puede vencer al pollo de “chickenpox”. En español, “pollo” y “varicela” son dos vocablos muy distintos con los cuales es difícil formar un juego de palabras parecido a lo que hace la autora en el texto original. Por lo tanto, el traductor de la primera versión añade una nota a pie de la página para explicar a los lectores españoles cómo se dice pollo y varicela en inglés. Sin embargo, en la segunda versión, el traductor omite completamente la frase que lleva ese juego de palabras. Los juegos de palabras a menudo se perciben como “intraducibles”, quizá por influencia de una concepción “instrumental” del lenguaje frente a otra “hermenéutica” (Venuti 1998) que podría favorecer acercamientos más creativos a la traducción.

3.

At work, for example, when he would staple “FYI—For Your Information” notes to legal briefs and corporate returns that I had to review, he signed them at the bottom: “FYI—Forever You & I.” (Tan 1998: 175)

Versión I: En el trabajo, por ejemplo, cuando grapaba notas de «FYI, para tu información» en los informes legales y declaraciones de impuestos de las empresas que yo debía revisar, las firmaba al pie: «FYI, Tú y Yo para siempre.»\*

\* En inglés, «For Your Information» y «Forever You & I». (*N. del t.*) (Tan 2009: 231).

Versión II: En el trabajo, por ejemplo, pegaba notas que rezaban «PSI, para su información» en los informes legales y las declaraciones de impuestos de las empresas que yo tenía que revisar, y las firmaba: «PSI, porque somos inseparables.» (Tan 2001: 219)

En el ejemplo 3, vemos que en inglés las letras iniciales de “For Your Information” y las de “Forever You & I” son iguales, es decir, las abreviaturas son “FYI”. Aquí Rich transmite su amor a Waverly, que es su compañera de trabajo, aprovechando esta doble connotación de “FYI”. En la primera traducción, el traductor mantiene la abreviatura inglesa y añade una nota a pie de página explicando el significado de esta abreviatura y aclarando en qué consiste este juego de palabras en inglés. En cambio, el traductor de la segunda versión adopta una estrategia totalmente diferente sustituyendo la abreviatura inglesa por la española “PSI” y explicándola como “para su información” y “porque somos inseparables”. Sin duda, esta sustitución constituye una estrategia domesticadora eficaz que da lugar a un texto traducido fluido. Ciertamente, las desventajas de que adolece esta domesticación consisten en que los lectores españoles pierden la oportunidad de acercarse a un elemento culturalmente específico que figura en el texto original y las diferencias que existen entre el inglés y el español. Por otro lado, la segunda traducción es muy creativa desde el punto de vista lingüístico y traductológico. Quizá las notas a pie de página que revelan la distancia que existe

entre las culturas implicadas y que ponen de manifiesto los retos a los que se enfrenta el traductor ante las diferencias culturales constituyen la marca más notable que hace visible la existencia del traductor y el acto de traducción. No obstante, probando que visibilidad e invisibilidad no son antinómicos, como puede sugerir la lectura de las obras de Venuti, lo cierto es que ciertas estrategias “visibles” pueden acrecentar la “invisibilidad” del traductor, al poner de manifiesto limitaciones, impuestas o autoasumidas, a la hora de gestionar la diferencia cultural.

### 3.3. La traducción de los “Englishes” que usa la autora

Amy Tan es una gran maestra en el uso de lenguaje y conoce perfectamente la importancia del lenguaje como una de las herramientas más eficaces para transmitir la identidad cultural. En sus obras, Amy Tan “chiniza” el inglés estándar mediante la introducción de la estructura gramatical del chino mandarín, el ritmo, los términos chinos, las tradiciones orales chinas del *story-telling*, etc. con el fin de fabricar un lenguaje híbrido y subversivo que contrarresta el poder dominante, recuerda la existencia de experiencias individuales y colectivas que resultan exóticas con respecto a la americana y acarrea las reivindicaciones políticas e ideológicas de la etnia china en la sociedad americana. Este tercer código inventado por la autora en realidad es una imitación de todos los “Englishes” que la acompañan desde su niñez, como comenta ella misma:

I began to write stories using all the Englishes I grew up with: the English I spoke to my mother, which for lack of a better term might be described as ‘simple’; the English she used with me, which for lack of a better term might be described as ‘broken’; my translation of her Chinese, which could certainly be described as ‘watered down’; and what I imagined to be her translation of her Chinese if she could speak in perfect English, her internal language, and for that I sought to preserve the essence, but neither an English nor a Chinese structure. I wanted to capture...her intent, her passion, her imagery, the rhythms of her speech and the nature of her thoughts (Tan 2003: 279).

Entre estos ingleses, quizá el inglés roto que hablan los inmigrantes de la primera generación china plantea el mayor reto a los traductores. A causa de la interferencia del chino, este lenguaje híbrido se caracteriza por la falta de concordancia gramatical, “the preponderance of short, choppy sentences and the frequent omission of sentence subjects” (Wong en Chan 2002: 64), etc. Al traducir este lenguaje poscolonial, aunque los traductores de las dos versiones españolas se apropian de él en diferente medida, en general nos parece que el traductor de la primera versión se inclina a acercar a los lectores españoles al texto original intentando imitar la estructura de las frases chinas, el tenor del habla y mantener ciertas características del inglés chinizado, etc.; el traductor de la segunda versión prefiere producir un texto meta más fluido; neutraliza



algunas características del Chinglish con el fin de reducir la sensación exótica que crea este tercer código ante los lectores españoles.

4.

“Stay! Stay!” she has insisted.

“No, no. It’s just that we were walking by,” I said.

“Already cooked enough for you. See? One soup, four dishes. You don’t eat it, only have to throw it away. Wasted!” (Tan 1998: 176)

Versión I:—¡Cenad con nosotros! —insistió.

—No, no, sólo pasábamos por aquí y...

—Ya he hecho suficiente comida. ¿Veis? Una sopa para cuatro. Si no la tomáis, a la basura. ¡Una pérdida! (Tan 2009: 233).

Versión II:—¡Quedaos a cenar! —insistió.

—No, sólo pasábamos por aquí y...

—Hay comida suficiente. He preparado sopa; si no os quedáis tendré que tirarla. ¡Sería una lástima! (Tan 2001: 220)

Esta conversación se desarrolla entre Waverly Jong y Tía Su cuando Waverly va a visitarla con su novio Rich. Aunque Tía Su habla en inglés, se ve que la estructura de sus frases se corresponde con la del chino, por ejemplo, en el uso de oraciones compuestas por sustantivos, tales como “One soup, four dishes”, la omisión del sujeto en “Already cooked enough for you” y la falta de conector en “You don’t eat it, only have to throw it away”. En la primera versión, el traductor intenta mantener el ritmo del texto original, usando las frases cortas y concisas, por ejemplo, “Si no la tomáis, a la basura. ¡Una pérdida!”. Con medidas como estas, esta versión trata de transmitir el tono original. En todo caso, ambos traductores “corrigen” en cierta medida los “errores” gramaticales que ha cometido Tía Su, añadiendo el sujeto y las conjunciones. Por ejemplo, al traducir la frase “Already cooked enough for you”, en la primera versión el traductor indica el sujeto con “he hecho” y en la segunda versión el traductor opta por usar el verbo “haber”; en ambas versiones, se añaden la conjunción omitida “if” en la frase “You don’t eat it, only have to throw it away”. Además, en la segunda versión, el traductor traduce “Wasted!” como “¡Sería una lástima!”, lo que cambia el ritmo del texto original.

Aquí hay destacar que en la primera versión, al traducir “One soup, four dishes” hay una equivocación cultural. Como aquí Tía Su se expresa de forma concisa, para un lector que no tiene mucho conocimiento de la cultura china resulta difícil captar bien lo que quiere decir. En China, la frase “四菜一汤”(si caiyitang) se refiere a una comida o cena opípara que está compuesta por cuatro platos y una sopa. Obviamente, en la primera versión, el traductor cree que “One soup, four dishes” quiere decir que se reparte una sopa entre cuatro personas. En la segunda versión, el traductor elimina esta información para evitar confusiones. Creemos que la traducción de las frases de este estilo en las versiones españolas se realiza de forma conservadora. Toman-

do como base la primera versión de este ejemplo, quisiéramos ofrecer otra versión modificada:

–¡Quedaos! ¡Quedaos! –insistió.

–No, no, sólo pasábamos por aquí y...

–Ya he hecho suficiente comida. ¿Veis? Una sopa, cuatro platos. No los tomáis, a la basura. ¡Una pérdida!

La autora también transplanta las tradiciones orales chinas del *story-telling* a su novela, las cuales dan forma a una lengua expresiva, que es capaz de describir vivamente el tenor y el modo de hablar de los diferentes personajes inmigrantes. Por ejemplo, la inserción del estilo directo en las narraciones constituye una de las principales que la autora usa con frecuencia. La autora inserta lo que dice o lo que piensa la narradora u otra persona diferente del hablante directamente detrás de las locuciones como “*I/she said*”, “*I/she thought*”. Esta inserción no se indica ni mediante conjunciones ni con las marcas de puntuación sino con el uso de la mayúscula en la letra inicial de la primera palabra de la frase. Esta técnica transmite al lector la impresión de que está interviniendo en persona en ese diálogo o de que está al lado de los personajes implicados en la conversación. A continuación, analizaremos un ejemplo:

5.

“This American rules,” she concluded at last. “Every time people come out from foreign country, must know rules. You not know, judge say, Too bad, go back. They not telling you why so you can use their way go forward. They say, Don’t know why, you find out yourself. But they knowing all the time. Better you take it, find out why yourself.”<sup>4</sup>(Tan 1998: 94).

Versión I: Estas son reglas norteamericanas –concluyó, y en su inglés, tan deficiente cuando tenía que decir más de tres palabras, nos explicó–: Cuando vas a país extranjero, debes conocer reglas. Juez dice: no las conoces, pues lástima, vuelve a tu país. No te dicen por qué, y así no sabes manera para seguir adelante. Te dicen: no sabemos por qué, tú mismo descubres. Pero ellos saben desde principio. Así que mejor aceptas y descubres tú mismo (Tan 2009:120).

Versión II: Reglas norteamericanas –concluyó, y en su inglés deficiente nos explicó–: Cuando vas a un país extranjero, debes conocer las reglas. El juez dice: «¿No las conoces?» Lástima, vuélvete a tu país. Nadie te dice por qué, y así no sabes el modo de seguir adelante. Te dicen: «Descúbrela tú mismo.» Pero ellos lo saben desde principio. Así que mejor acéptalo e intenta descubrirlo (Tan 2001:115).

En cuanto a la traducción del estilo directo insertado en la conversación, los traductores o bien mantienen el estilo directo, indicándolo con el signo de puntuación “:” o poniéndolo entre “« »”. Notamos que en cierto sentido estas estrategias traductorales no sólo dejan que el texto traducido “se vuelva” ortográficamente “correcto” y “normal” sino que también debilitan el efecto inmediato del cambio de hablante producido por el uso del estilo directo.

En el ejemplo 5, aparte del uso del estilo directo, también se caracteriza por la “agramaticalidad”, materializada en problemas de concordancia de número y persona, la omisión de los artículos, verbos, auxiliares, preposiciones, la falta de conectores, etc. Hemos visto que en ambas versiones, los traductores “embellecen” el texto original corrigiendo en diferente medida los errores gramaticales. Sin embargo, notamos que para producir un efecto contextual similar al que el inglés “roto” provoca en el texto original, en la primera versión el traductor omite intencionadamente los artículos: “Cuando vas a (un) país extranjero, debes conocer (las) reglas”, “(El) Juez dice”, “no sabes (la) manera para seguir adelante”. Al contrario, en la segunda versión, el traductor ha agregado todos estos artículos que se omiten intencionadamente en el texto original. Además, para reducir la sensación de extrañeza que producirá esta agramaticalidad entre los lectores españoles, los traductores añaden explicaciones en los textos traducidos: en la primera versión, un comentario de considerable longitud sobre su competencia lingüística (“en su inglés, tan deficiente cuando tenía que decir más de tres palabras”), y en la segunda, una versión más reducida de éste (“en su inglés deficiente”).

En este ejemplo, destacamos la traducción de tres frases: 1) “You not know, judge say, Too bad, go back”; 2) “Don’t know why, you find out yourself”; 3) “Better you take it, find out why yourself”. La característica más notable de la primera frase consiste en el uso de estructuras cortas, la omisión de conjunciones y la ausencia de pronombres. Al traducir esta frase, vemos que aunque en ambas versiones se mantienen las estructuras cortas y el estilo directo (pero parece que en la segunda versión, el traductor ajusta en parte el estilo directo excluyendo la frase “Lástima, vuélvete a tu país”), ambos traductores en cierto sentido domestican el texto original, por ejemplo utilizando el pronombre “las” para referirse a “las reglas”, que aparecen en el comienzo de este párrafo, y, en la primera versión, añadiendo una conjunción, “pues”, para que la traducción de esta frase sea más coherente, etc.

Al traducir la segunda frase, en la primera versión el traductor no usa ni los conectores ni los pronombres, traduciéndola como “no sabemos por qué, tú mismo descubre”. En ella se recrean las características del “Chinglish” que habla la narradora. A diferencia de esta versión, en la segunda el traductor adopta una manera domesticada traduciéndola simplemente como “Descúbrelo tú mismo” para que el texto traducido resulte más fluido. En torno a la traducción de la tercera frase, tomando en consideración la coherencia, ambos traductores optan por añadir conectores como “así que”, “y (e)”. Comparando las dos versiones de esta frase, notamos que en la primera versión el traductor no usa ningún pronombre intencionadamente para que el lector español pueda percibir esa imperfección lingüística que intenta “imitar” la autora en el texto original; al contrario, en la segunda versión, con la inserción de los pronombres, aunque el texto traducido resulta más coherente para los lectores españoles, se elimina todo atisbo de la mentalidad china que está encerrada en esa forma irregular del inglés que se usa en el texto original, como también desaparecen las huellas de la condición híbrida.

Aparte de en defectos gramaticales, los errores de este inglés roto también se manifiestan en el mal uso de ciertas palabras. Al respecto, veremos un ejemplo en el que se toma el sustantivo “spouse” como verbo.

6.

It said: “A house is not home when a spouse is not at home.”

...

The next day he asked me in English, “Lindo, can you spouse me?” And I laughed at him and said he used that word incorrectly. (Tan 1998: 264)

Versión I: Decía: «Una casa no es un hogar si no hay en ella una desposada.»

...

Al día siguiente me preguntó en inglés:

–Lindo, ¿quieres desposearme?

Me eché a reír y le dije que no decía bien la palabra. (Tan 2009: 355)

Versión II: Rezaba: «Una casa no es un hogar si en ella no hay una esposa.»

...

Al día siguiente me preguntó en inglés:

–Lindo, ¿quieres casearte?

Solté una carcajada y le dije que no estaba pronunciando bien la palabra (Tan 2001: 334).

Hemos extraído este ejemplo de la escena en la que el novio de Lindo le pide la mano cuando los dos acaban de llegar a Estados Unidos. En ese momento, como Lindo sólo hablaba chino mandarín y su novio cantonés, los dos casi no podían entenderse y se comunicaban con gestos corporales y con las pocas palabras inglesas que acababan de estudiar en la escuela de idiomas. Lindo, que trabajaba en una fábrica de tartas de la suerte, descubrió una notita en la que se leía: “A house is not home when a spouse is not at home.” Para insinuar a su novio que le pidiera la mano, Lindo le dejó leer este papel. Al día siguiente, su novio le pidió que se casara con él usando incorrectamente la palabra “spouse” que aparecía en la nota. La palabra “spouse” en el inglés sólo se usa como sustantivo, con significado de “cónyuge” en español. Obviamente, el novio de Lindo usa este sustantivo como verbo.

En la primera versión, al traducir lo que dice el papelito, el traductor elige “desposada” para sustituir “spouse” y más adelante reemplaza ese uso incorrecto de “spouse” por “desposear”, palabra inventada por el traductor que es morfológicamente similar a “desposarse”, para dar la impresión a los lectores meta de que el hablante ha cometido un error en el uso del verbo. Además, esta similitud morfológica entre “desposada” y “desposear” hace que el lector establezca una asociación entre las dos palabras. En la segunda versión, el traductor usa la palabra “esposa” al traducir la primera “spouse” y en adelante sustituye ese uso incorrecto por el verbo inventado “casearse”, forma incorrecta de “casarse”, para dar a conocer al lector el error gramatical del original. Sin embargo, etimológica y morfológicamente la palabra “esposa” y el verbo “casarse”

no tienen relación. Es posible que un lector español no perciba que este mal uso del verbo “casarse” se debe a la indirecta que aparece en el papelito de la suerte.

Como indica Lefevre, la traducción “es capaz de proyectar la imagen de un autor y/o una (serie de) obra(s) a otra cultura, elevando a ese autor y/o esas obras más allá de los límites de su cultura de origen...” (1997: 22); los traductores son “tan responsables o más que los propios escritores de la supervivencia y recepción de las obras literarias por parte de los lectores no profesionales, la gran mayoría de los lectores de nuestra cultura global” (Lefevre 1997: 13). Al traducir una obra de una literatura “minoritaria” en la que la selección léxica o las estrategias creativas acarrearán una intensa carga ideológica y política, captar la intención creativa de los autores cobra suma importancia, como apunta Benjamin: “The task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original” ([1923] 2000: 19; énfasis original). En este sentido, no creemos que una traducción domesticada sea un medio adecuado para que los lectores de la cultura meta conozcan verdaderamente al Otro. Aunque una traducción totalmente respetuosa con el original no puede ser más que un ideal utópico en la medida en que cualquier actividad traslativa implica cierto grado de domesticación, una traducción “responsable”, en términos de Benjamin, por lo menos “does not cover the original, does not black its light...” (Benjamin [1923] 2000: 21).

### 3.4. La traducción de los términos chinos

En esta obra híbrida, la autora también inserta muchos elementos chinos. Franco Aixelá denomina estos elementos culturales insertados en el texto original “culture-specific items (CSI)”:

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text ([1996] 2007: 58).

En el texto original, a veces la autora introduce los términos chinos directamente y los marca con cursiva. Estos términos tipográficamente marcados, sin duda, constituyen una señal explícita que recuerda a los traductores la carga cultural que llevan: por ejemplo, *shou* (Tan 1998: 44) remite al respecto hacia los antepasados de la familia; *chang* (Tan 1998: 53) a collar de jade, etc. En este caso, los traductores de las versiones castellanas tienen absoluta confianza en la autoridad de la autora y en la autenticidad de los elementos chinos descritos en la obra, los trasladan literalmente y traducen las correspondientes explicaciones. Sin embargo, en muchas ocasiones estos términos no existen en la cultura china y son invenciones de la autora. En otras ocasiones, la autora también introduce ciertos conceptos chinos de manera implícita, es decir, traduce estos conceptos chinos al inglés sin ninguna indicación tipográfica. En

este caso, a veces los traductores de las versiones españolas no son capaces de tomar conciencia de la existencia de estos términos “implícitos”. A continuación, estudiaremos algunos ejemplos:

7.

the red-cooked eggplant and shredded pork (Tan 1998: 177)

Versión I: el plato de cerdo desmenuzado con berenjena (Tan 2009: 234)

Versión II: el guiso de cerdo con berenjena (Tan 2001: 221)

8.

one of those soups steaming out of a carved winter melon (Tan 1998: 278).

Versión I: una de esas sopas humeantes vertida en medio melón ahuecado (Tan 2009: 374)

Versión II: una de esas sopas apetitosas servida en medio melón ahuecado (Tan 2001: 351).

En los ejemplos 7 y 8, se ve que “red-cooked” y “winter melon” son traducciones literales del chino “红烧” (*hongshao*) y “冬瓜” (*dong gua*). “Red-cooked” es una manera de cocinar china, que consiste en cocer la carne o las verduras a fuego lento con salsa de soja. Como la salsa de soja da un color rojo a los ingredientes, se denomina esta manera “red-cooked”. El “winter melon” en realidad es calabaza blanca, que en inglés se dice también “white gourd”. En las dos versiones del ejemplo 7, los traductores optan por omitir la manera de cocinar el plato. Quizá “la berenjena cocida con salsa roja de soja con cerdo desmenuzado” pueda ser una opción alternativa. En las dos versiones del ejemplo 8, se traduce “Winter melon” simplemente como melón, que es totalmente diferente de la calabaza blanca. Por estos dos ejemplos, podemos considerar que la autora ha convertido el inglés en “a kind of secret code that only multilinguals can translate and understand” (Gentzler en Vidal 2010: 69). También queda demostrado que si el traductor no tiene cierto conocimiento del chino y de la cultura china carecerá de la sensibilidad necesaria para identificar el sustrato cultural que transportan estas traducciones literales que hace la autora en el texto original. La documentación (Sales 2005) aparece como un factor fundamental para la traducción ética de las narrativas transculturales.

9.

“If you take your daughter, she will become like you. No face. Never able to lift up her head.”  
(Tan 1998: 46)

Versión I: Si te llevas a tu hija, se volverá como tú, una desprestigiada, incapaz de levantar nunca la cabeza. (Tan 2009: 55)

Versión II: Si te llevas a tu hija, acabará perdiendo el honor como tú, y será incapaz de recuperarlo. (Tan 2001: 56)

En *The Joy Luck Club*, el concepto de “face” aparece en varias ocasiones. En la cultura china, la cara el “面子” (*mianzi*) hace referencia a la reputación, el prestigio o

la honra de una persona o de una familia. “Perder la cara” significa perder el prestigio, perder la buena reputación o perder el respeto de los otros. En la novela, la madre de An-mei, viuda joven y guapa, fue violada por Wu Tsing, un hombre rico y poderoso de Tianjin, y se quedó embarazada. Como no tenía otro remedio, fue obligada a casarse con él. Aunque la madre de An-mei fue víctima de la violación, su familia la consideraba una mujer despreciada que deshonoraba tanto a su propia familia como a la de su marido difunto. Como consecuencia, su propia madre la expulsó de la familia, sin permitirle seguir viendo a la hija que era fruto del matrimonio anterior.

En los ejemplos 9, notamos que los traductores explicitan lo que intenta transmitir el concepto “cara” en los textos traducidos con traducciones como “prestigio”, “el honor”, etc. Aunque al leer los textos traducidos los lectores españoles no tienen ninguna dificultad en entender lo que intenta expresar la autora, pierden la oportunidad de conocer que en la cultura china la “cara” es sinónimo de “honor”, de “reputación” o de “honra”, lo que podía lograrse mediante estrategias mixtas explicativas o traduciendo “face” literalmente y añadiendo una nota a pie de página o en el glosario general para explicar a los lectores españoles el uso especial de este concepto en la cultura china. En otras ocasiones, puesto que en la cultura española la palabra “cara” no se usa de la misma manera que en la cultura china, se producen confusiones:

10.

“She has thrown her face into the eastward-flowing stream. Her ancestral spirit is lost forever. The person you see is just decayed flesh, evil, rotted to the bone.” (Tan 1998: 216)

Versión I: Ha vuelto el rostro hacia la corriente que fluye del este. Su espíritu ancestral se ha perdido para siempre. La persona que ves es sólo carne descompuesta, maligna, podrida hasta los huesos. (Tan 2009: 286)

Versión II: Ha girado el rostro en dirección a la corriente que fluye del este. Su espíritu ancestral se ha perdido para siempre. La persona que ves no es más que carne descompuesta, malvada, podrida hasta los huesos. (Tan 2001: 270)

En el ejemplo 10, vemos que los traductores confunden la palabra “cara” que se refiere a la honra con la “cara” que hace referencia al rostro facial. En este ejemplo, la “cara” de la frase “She has thrown her face into the eastward-flowing stream” se refiere a la honra de una mujer. Por lo tanto, las traducciones de esta frase como “Ha vuelto el rostro hacia la corriente que fluye del este” y “Ha girado el rostro en dirección a la corriente que fluye del este” han cambiado completamente lo que intenta expresar la autora en el texto original. Una traducción que trata de restituir la carga cultural podría ser: “Ha arrojado su cara, –su honra–, al río que corre hacia el este”.

Aparte de los conceptos que hemos mencionado anteriormente, la autora también introduce la teoría de “los cinco elementos” (*Wuxing*), según la cual el universo está compuesto por cinco elementos fundamentales, que son: metal, madera, agua, fuego y tierra. Esta teoría se usa en la medicina china para explicar los fenómenos patológicos y también se utiliza en el horóscopo chino para analizar el carácter de las personas.

En aquella época en la que las madres de la novela vivían en China (los años veinte y treinta del siglo XX), la gente solía identificar el año de nacimiento de una persona no sólo con los doce animales sino también con los cinco elementos y se creía que por la combinación del animal y el elemento se puede deducir el carácter y prever el destino de una persona. Por lo tanto, cuando una pareja quería casarse, sus familias acudían a esta manera para ver si los dos iban a ser una buena combinación. A continuación, vemos un ejemplo al respecto:

11.

“An earth horse for an earth sheep. This is the best marriage combination.” (Tan 1998: 50)

Versión I: –Un caballo de tierra para una oveja de tierra. Ésta es la mejor combinación para un matrimonio (Tan 2009: 61).

Versión II: –Un caballo para una oveja. Esa es la mejor combinación para un matrimonio (Tan 2001: 61).

En la primera versión de este ejemplo, el traductor traduce “earth horse” y “earth sheep” como “caballo de tierra” y “oveja de tierra” respectivamente. Aunque se mantiene el animal y el elemento fundamental que marcan los años de nacimiento, para un lector español al que le falta el correspondiente contexto cultural una simple traducción literal quizá no sea suficientemente capaz de transmitir bien estos conceptos culturales. Además, esta traducción podría producir confusiones a los lectores españoles, que pensarían que la palabra “tierra” que se usa en las locuciones como “caballo de tierra” u “oveja de tierra” sirve para indicar la naturaleza terrestre de estos animales comunes y corrientes. Quizá por esta razón, en la segunda versión se omite el elemento “earth” y sólo se mantienen los animales, signos del horóscopo chino que quizá resulten más familiares para los lectores españoles.

A través de los ejemplos que hemos estudiado en este apartado, notamos que al traducir los textos postcoloniales idealmente los traductores no sólo han de ser bilingües y biculturales sino que también tienen que conocer la propia cultura de los autores postcoloniales y otras culturas que están implicadas en sus obras multilingües y multiculturales. Tomando en consideración que la traducción, en cierto sentido, construye la representación de una obra original o un autor en la cultura meta, cabe exigir a los traductores de los textos postcoloniales mayor responsabilidad, como sugiere Tymoczko:

In the process the translator contends with fundamental ethical and ideological issues, for the resulting cultural translation will constitute an image of the source culture that will function as reality; thus, in a sense through language the translator creates the source culture for the receptor audience. The more marginalized the source culture, the heavier these responsibilities are for the translator, the more influential the representation (1999: 182).



### 3.5. Factores ideológicos en la traducción

Los factores ideológicos consciente o inconscientemente condicionan o determinan tanto la elección de la estrategia general para traducir una obra como las elecciones concretas en cada paso traductor. Estas selecciones en cierto sentido ponen de manifiesto la postura política, las tendencias ideológicas, la actitud de un traductor o una traductora hacia cierta cultura, etc. y los diferentes aspectos en los que pone énfasis, como comenta Calzada en la introducción al libro *Apropos of Ideology*: “All language use is... ideological. Translation is an operation carried out on language use. This undoubtedly means that translation itself is always a site of ideological encounters (which often turn ‘sour’)” (Calzada 2003: 2). A continuación, veremos algunos ejemplos interesantes al respecto:

12.

“Chinese people do many things,” she said simply. “Chinese people do business, do medicine, do painting. Not lazy like American people. We do torture. Best torture.” (Tan 1998:91)

Versión I: –Los chinos hacen muchas cosas –se limitó ella a decir–. Los chinos hacemos negocios, medicinas, pintura... Torturamos, sí, y mejor que nadie (Tan 2009:117).

Versión II: –Los chinos hacen muchas cosas –se limitó a responder mi madre–. Los chinos sabemos de negocios, de medicina, de pintura... No somos holgazanes como los americanos. También torturamos, sí, y en eso nadie nos supera (Tan 2001:112).

13.

She had never swum a stroke in her life, but her faith in her own *nengkan* convinced her that what these Americans couldn't do, she could (Tan 1998: 126).

Versión I: No había nadado en toda su vida, pero la fe en su *nengkan* la convenció de que podía hacer lo mismo que hacían aquellos norteamericanos (Tan 2009:165).

Versión II: No sabía nadar, pero tenía tanta fe en su *nengkan* que estaba convencida de que podía hacer lo mismo que hacían aquellos norteamericanos... (Tan 2001:157).

En la traducción de los ejemplos 12 y 13, se ve la actitud hacia la cultura norteamericana que mantienen los traductores. En el texto original, las frases como “Not lazy like American people” y “what these Americans couldn't do, she could” hacen patente el orgullo étnico con que las protagonistas valoran su laboriosidad y su perseverancia. En la primera versión del ejemplo 12, parece que el traductor cree que la frase “Not lazy like American people” no es una evaluación adecuada para los americanos y la elimina en el texto traducido; la segunda versión sí la transmite. En cuanto a la traducción del ejemplo 13, parece que los traductores de las versiones castellanas comparten el pensamiento de que los chinos no serían capaces de realizar lo que los americanos no pueden lograr y en las dos versiones neutralizan la frase “what these Americans couldn't do, she could” como “podía hacer lo mismo que hacían aquellos norteamericanos”. Con las sutiles modificaciones que introducen las versiones en

estos dos ejemplos, se ve que los dos traductores de las versiones españolas en cierto sentido mantienen discursivamente la superioridad de la cultura americana sobre la cultura china.

14.

Nor anyone who's as soft and squishy and lovable as you are (Tan 1998: 155).

Versión I: Ni ninguna tan suave, tan dulce, tan adorable como tú (Tan 2009: 204).

Versión II: Ni ninguna tan tierna, dulce y seductora como tú (Tan 2001: 194)

Con esta frase, Harold trata de adular a Lena, hija de padres chinos inmigrantes, durante su noviazgo. Partiendo de un punto de vista occidental, Harold cree que Lena, que tiene una belleza oriental, es muy especial. Quizá la palabra española que corresponde a “lovable” en este ejemplo sea el adjetivo “encantador”. Vemos que en la primera versión, el traductor elige la palabra “adorable” para subrayar las cualidades positivas que le inspiran la admiración y el cariño hacia esta persona. Sin embargo, en la segunda versión, el traductor opta por el adjetivo “seductor”, que en cierto sentido cambia el significado original que intenta transmitir la autora. El adjetivo “seductor” pone énfasis en las características físicas. Cabe argumentar que esta selección léxica del traductor está influida por los estereotipos de las mujeres asiáticas, como Madame Butterfly o Lady Dragon, que resultan muy exóticas y tienen una fuerza irresistible para los hombres occidentales. Hasta cierto punto, esta traducción también refuerza este estereotipo negativo de las mujeres asiáticas en la cultura española.

#### **4. Reflexiones sobre la traducción de las literaturas híbridas**

Al estudiar los ejemplos que hemos citado en este trabajo, hemos visto que los textos postcoloniales en que se enfrentan y se complementan diferentes lenguas subvierten la univocidad, la estabilidad y la autoridad del texto original en el sentido tradicional. Además, en este tipo de textos, la traducción ya forma parte del texto original y la distinción entre el original y la traducción se vuelve cada vez más borrosa. En otras palabras, los textos postcoloniales se sitúan en un espacio *in-between* donde la creación y la traducción están mezcladas e infiltradas. En este sentido, la traducción de los textos postcoloniales no se puede definir en términos binarios. El traductor o la traductora no sólo tiene que respetar y mostrar a los lectores meta la otredad de la cultura de partida sino que también ha de tomar en consideración el mercado, los umbrales de la adecuación y de la aceptabilidad, y las expectativas de los editores y de los lectores meta, etc. El traductor ha de convertirse en “un agente que no es ni un traidor ni un embajador cultural sino ambas cosas a la vez” (Vidal 2010: 102). Por todas estas razones, la traducción postcolonial no se puede realizar simplemente de manera familiarizadora o domesticadora sino a través, necesariamente, de una combinación de ambas estrategias, como indica Tymoczko:

Like postcolonial literary works, the orientation of translations in such a context is not either/or (source language or target language, source culture codes or target cultural codes) but typically both/and. Tactical and shifting, opportunistic and improvising, like the modes of guerrilla warfare, translation choices are context-bound and governed by larger movements of cultural appropriation and resistance (1999: 296).

A la luz de esta circunstancia, cabe postular, como hacen también autores como Rutherford (2002), que al traducir estos textos multilingües y multiculturales, adoptar solamente estrategias exotizantes o domesticadoras no resultará muy eficaz para transmitir adecuadamente la intensa carga cultural e ideológica que acarrearán los códigos lingüísticos empleados en los textos poscoloniales: la traducción domesticadora, a pesar de que pueda conseguir más cuota de mercado y permitir que el texto traducido llegue a un público más amplio, pretende producir un discurso transparente que intenta borrar la diferencia lingüística y cultural de una cultura marginada. Por el contrario, la traducción exotizante, aunque produce un discurso heterogéneo que obliga a lo estándar y lo canónico, al centro, a ceder a la diversidad y la diferencia de lo marginado, incrementaría el riesgo de lecturas orientalizadas de estas obras e irremediablemente agravaría la auto-orientalización, una tendencia que por otra parte siguen algunos autores chinoamericanos, lo que no sería muy favorable a la hora de construir una representación respetuosa de la cultura chinoamericana o la cultura china en el mundo occidental.

Por eso autores como Vidal, Carbonell, Sales, etc., opinan que, si bien traducir es, en cierto sentido, domesticar, hemos de evitar una domesticación extrema que elimine completamente la otredad de las culturas minoritarias; a pesar de que es necesario recurrir de vez en cuando a estrategias extranjerizantes con el fin de romper las limitaciones lingüísticas y culturales de la lengua de llegada, hay que evitar una extranjerización excesiva que impida el entendimiento del público lector de la cultura meta. Es decir, “no es cuestión de extranjerizar o de domesticar a secas sino de potenciar una de estas dos tendencias, en la inevitable y continua interacción de ambas que es cualquier traducción” (Rutherford 2002: 217). En este sentido, y puesto que traducir o teorizar sobre la traducción implica tomar posiciones y partido por opciones concretas, en contrapunto con la tendencia actual dominante, en cuanto a la traducción de la literatura postcolonial estamos totalmente de acuerdo con Rutherford: creemos que es deseable “potenciar la extranjerización en la mayor medida posible”, porque, según el mismo autor, “la función principal de la traducción literaria es exponer la lengua y la cultura propias a lo ajeno, y de esta manera enriquecerlas” (Rutherford 2002: 217).

En segundo lugar, los ejemplos que hemos analizado detenidamente nos permiten corroborar que la traducción no puede ser una actividad objetiva y neutral, porque, por una parte, es imposible que el traductor se libere de las circunstancias económicas, políticas, culturales o ideológicas, etc. donde se halla y, por otra, traducir es un proceso que constantemente exige tomar elecciones. En todo caso, a pesar de que la traducción siempre implique cierto grado de manipulación y reescritura, al traducir

las obras postcoloniales en las que se mantienen el multilingüismo y el multiculturalismo, los traductores han de dar prioridad a las intenciones y estrategias creativas que marcan la identidad híbrida de los autores postcoloniales y que acarrearán una intensa carga ideológica. Amy Tan ha comentado su cuidadosa elección lingüística con las siguientes palabras:

I choose my words carefully, with much anguish. They are, each and every one, significant to me, by virtue of their meaning, their tone, their place in the sentence, their sound and rhythm in dialogue or narrative, their specific associations with something deeply personal and often secretly ironic in my life (2003: 302).

Afirmaciones como estas son un acicate para que el traductor o la traductora trate de hacer todo lo posible para evitar al máximo la “interferencia” de las circunstancias donde se halla, con el fin de tomar en consideración y respetar, en la medida de lo posible, en el nuevo contexto, las intenciones creativas de los autores, que permean todos los niveles del texto y se manifiestan en su elección de vocablos, sus estrategias creativas, estructuras textuales, etc.

En tercer lugar, al estudiar las versiones castellanas de *The Joy Luck Club*, hemos visto que, aunque en las dos se usan las notas a pie de página, no se ha dejado espacio para otro tipo de paratextos, tales como el prólogo, el epílogo, las notas introductorias o finales de los traductores, el glosario, etc. Como indica Tymoczko, “[t]ranslations are inevitably partial” (2000: 24): los traductores no son capaces de transmitir toda la información que acarrea el texto original y cada versión en realidad constituye una interpretación propia de un traductor a partir de un ángulo o una posición espacial. Aunque en la versión de Jordi Fibla el traductor siempre está intentando poner de manifiesto el estilo y la intención creativa de la autora, vemos que la pérdida tanto lingüística como cultural es inevitable. En este sentido, compartimos con muchos teóricos del “giro cultural” que los recursos paratextuales podrían ser una medida de utilidad que sirven para que la representación de la obra original y la imagen de la autora y su cultura de origen sean más completas o más adecuadas en la cultura meta, porque los paratextos son capaces de “help to capture the general socio-cultural forces giving shape to translations” (Tahir-Gürçağlar [2002] 2007: 58).

En la actualidad, frente a la complejidad de los textos postcoloniales, cada día más traductores sienten la necesidad de emplear recursos paratextuales para ofrecer información extra a los lectores meta que pertenecen a otra cultura lejana y no tienen experiencias diaspóricas semejantes, guiados por el fin último de facilitar el entendimiento y la aceptación de las obras postcoloniales en otras culturas. Por ejemplo, Liliana Valenzuela, traductora de algunas obras de Sandra Cisneros, Dora Sales, traductora de autores postcoloniales como Vikram Chandra, Manju Kapur, Vandana Singh y Alison Wong, o África Vidal y Martín Ruano, traductoras de Shobhaa Dé, etc., añaden una *Nota de la traductora* al final del libro para introducir a los autores y sus obras, ofrecer a los lectores información extra sobre el contexto histórico y cultural donde

se ambientan las historias y explicar las singularidades del lenguaje que emplean los autores y las estrategias traductorales adoptadas, etc.

Hay que destacar que al traducir *Cuando la tierra se vuelve de plata* de Alison Wong, autora de origen chino que nació y vive en Nueva Zelanda, aparte de la nota de la traductora, Dora Sales también elabora notas para explicar las expresiones que provocarían confusiones y otros aspectos culturales chinos a los lectores españoles. Además, la traductora también añade un glosario general al final del libro en el que documenta los términos especiales que usa la autora en el texto original para facilitar la consulta de los lectores que se interesen por la cultura china y la indígena de Nueva Zelanda. De esta manera, las imágenes de las obras y de los autores que todavía no son tan conocidos y provienen de culturas lejanas se reciben de una manera relativamente completa en la cultura española.

En este nuevo contexto donde la traducción es una constante, y en una era en la que ha pasado a celebrarse la heterogeneidad y la hibridación cultural, los traductores tenemos que ser capaces de crear un ambiente abierto donde las diferentes culturas puedan encontrarse, comunicarse, negociarse y acercarse las unas a las otras, evitando tanto la eliminación total de la otredad como la reclamación purista de las raíces no contaminadas. En estos parámetros que tratan de conciliar lo uno y lo diverso, lo propio y lo ajeno, en el marco del pluralismo cultural, podemos seguir buscando fórmulas distintas para la traducción ética: para traducir al Otro y también para traducirnos a nosotros mismos. No en vano, como han señalado también otros teóricos de la traducción, este proceso traslativo no sólo constituye el camino por el que nos acercamos al Otro sino también el método más eficaz para conocer en profundidad nuestra propia identidad:

cuando uno se acerca a lo Otro con una actitud de escucha, voluntad de aprendizaje y capacidad de autoexigencia, descubrir lo diferente implica a su vez descubrirse diferente. Cuando lo marginal concurre en pie de igualdad, lo dominante descubre, por primera vez, su propia especificidad (Martín Ruano 2007: 15).

## 5. Bibliografía

- Álvarez, Román (ed.) (2002). *Cartografías de la traducción: Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Salamanca: Ediciones Almar.
- — y M. Carmen África, Vidal (eds.) ([1996] 2007). *Translation, Power, Subversion*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Benjamin, Walter ([1923] 2000). The Task of the Translator in *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (ed.), 15-26. New York & London: Routledge.
- Calzada Pérez, María (ed.) (2003). *Apropos of Ideology: Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*. Manchester & Northampton: St. Jerome.
- Chan, Leo Tak-Hung (2002). Translating Bilinguality: Theorizing Translation in the Post-Babelian Era. *The Translator* 8(1), 49-72.
- Franco Aixelá ([1996] 2007). Culture-Specific Items in Translation in *Translation, Power, Subversion*. Román Álvarez y M. Carmen África Vidal (eds.), 52-78. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Hermans, Theo (ed.) ([2002] 2007). *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- — (2002a). La traducción y la importancia de la autorreferencia en *Cartografías de la traducción: Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Román Álvarez (ed.), 119-139. Salamanca: Ediciones Almar.
- Lefevre, André (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. África Vidal y Román Álvarez (trad.). Salamanca: Colegio de España.
- Liu, Fang (2010). *Translation and Cultural Identity-Translation Studies on Chinese-American Literature*. Shanghai: Shanghai Jiaotongdaxuechubanshe.
- Martín Ruano, M. Rosario (2007). Introducción: hacia nuevas éticas de la traducción en la era post-babélica en *Traducir entre culturas: poderes, diferencias, poderes, identidades*. África Vidal Claramonte, 7-24. Berna: Peter Lang.
- Rutherford, John (2002). La domesticación de don Quijote en *Cartografías de la traducción: Del post-estructuralismo al multiculturalismo*. Román Álvarez (ed.), 215-232. Salamanca: Ediciones Almar.
- Sales, Dora (ed.) (2005). *La biblioteca de Babel: Documentarse para traducir*. Granada: Comares.
- — (2011). Nota de la traductora en *Cuando la tierra se vuelve de plata*. Alison Wong, 357-365. Madrid: Siruela.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz ([2002] 2007). What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research in *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Theo Hermans (ed.), 44-60. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Tan, Amy (1998). *The Joy Luck Club*. Londres: Vintage.
- — (2001). *El club de Buena estrella*. Miguel García Solà (trad.) Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A.

- — (2003). *The Opposite of Fate: Memories of a Writing Life*. New York: Penguin.
- — (2009). *El club de Buena estrella*. Jordi Fibla (trad.) Barcelona: Planeta, S.A.
- Tymoczko, María (1999). *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome.
- — (2000). Translation and Political Engagement. *The Translator* 6(1), 23-47.
- Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. London: Routledge.
- —(ed.)(2000). *The Translation Studies Reader*. New York & London: Routledge.
- Vidal Claramonte, África (2007). *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*. Frankfurt: Peter Lang.
- Vidal Claramonte, África (2010). *Traducción y asimetría*. Frankfurt: Peter Lang.
- Wang, Lili (2009). 畅销华裔女作家谭恩美 (La autora chinoamericana de *bestsellers* Amy Tan) en «华裔美国作家研究» (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Bing Wu y Lili Wang (eds.), 244-294. Tianjin: Nankaidaxuechubanshe.
- Wong, Alison (2011). *Cuando la tierra se vuelve de plata*. Doras Sales (trad.). Madrid: Siruela.
- Wu, Bing y Lili Wang (eds)(2009). «华裔美国作家研究» (*Estudios en los autores chinoamericanos*). Tianjin: Nankaidaxuechubanshe.

## Notas

1. Aquí cabe destacar que, al igual que la primera novela, la segunda novela de Amy Tan, *The Kitchen God's Wife*, y la tercera, *The Hundred Secret Senses*, también tienen dos versiones españolas distintas realizadas por diferentes traductores. Según hemos comprobado, otras obras de ciertos autores chinoamericanos o de la diáspora china tal como Aimee Liu, Lisa See, etc., a pesar de haberse reeditado muchas veces en España, sólo tienen una versión castellana. El caso de Amy Tan es poco frecuente.
2. Cuando analicemos las dos versiones castellanas de *The Joy Luck Club* en los apartados posteriores, utilizaremos la traducción de Jordi Fibla publicada en la Editorial Planeta en 2009 y la de Miguel García Solá publicada en la editorial Plaza&Janés Editores en 2001.
3. Es opinión mía.
4. En el original, la autora mantiene intencionadamente la agramaticalidad con el fin de imitar el modo de hablar de las madres.

