

# INTERTEXTUALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE LA NOVELA *DURO COMO EL AGUA*, DE YAN LIANKE

INTERTEXTUALITY IN TRANSLATING YAN LIANKE'S NOVEL *HARD LIKE WATER*

L'INTERTEXTUALITÉ DANS LA TRADUCTION DU ROMAN *DUR COMME L'EAU*, DE YAN LIANKE

INTERTEXTUALIDADE NA TRADUÇÃO DO ROMANCE *DURO COMO A ÁGUA*, DE YAN LIANKE

**Belén Cuadra-Mora**

Profesora sustituta interina, Universidad de Granada, Granada, España.

bcuadra@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-2017-4545>

<https://orcid.org/0000-0003-2017-4545>

## RESUMEN

La intertextualidad desempeña un papel destacado del universo del discurso de todo texto. Este rasgo, presente en todas las culturas, goza de una preeminencia especial en la tradición literaria china y plantea, por lo tanto, especiales dificultades para los traductores que trabajan con esta lengua desde una tradición textual tan alejada, en principio, como la española. El presente trabajo propone un análisis pormenorizado de las principales dificultades que se derivan de la relación entre intertextualidad y traducción, a partir de la incidencia de las óperas modelo en la novela *Duro como el agua*, del escritor chino Yan Lianke. Para ello, inicialmente, contextualiza la novela desde el punto de vista de la intertextualidad, visible tanto en la trama como en el estilo de la obra, y luego, disecciona y aporta ejemplos de las estrategias empleadas en su traducción, que muestran una combinación de elementos conservadores e innovadores. De esta manera, el escrito aporta pruebas empíricas de la relación entre intertextualidad y traducción literaria en la combinación chino-español, mediante el planteamiento de un marco de análisis que abunda en una concepción de la traducción como un espacio de confluencia y divergencia de tradiciones textuales.

**Palabras clave:** intertextualidad, literatura china, traducción literaria, estrategias de traducción, Yan Lianke, *Duro como el agua*

## ABSTRACT

Intertextuality plays a prominent role in the universe of discourse of any text. This feature, present in all cultures, enjoys special pre-eminence in the Chinese literary tradition and therefore poses specific challenges for translators working with this language from a textual tradition as distant as the Spanish one. In this paper, we put forward a detailed analysis of the main challenges arising from the relationship between intertextuality and translation, based on the incidence of model operas in the novel *Hard Like Water* by Chinese writer Yan Lianke. To do this, it initially contextualises the novel following an intertextuality approach, visible both in the plot and in the style of the work, and then dissects and provides examples of the strategies employed in its translation, which show a combination



Recibido: 2024-02-02 / Aceptado: 2024-06-05 / Publicado: 2024-06

<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.356138>

Editora: Luanda Sito, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo en acceso abierto, distribuido según los términos de la licencia Creative Commons BY-NC-SA 4.0 Internacional.



*Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*

Medellín, Colombia, Vol. 29 Issue 2 (May-August, 2024), pp. 1-16, ISSN 0123-3432

[www.udea.edu.co/ikala](http://www.udea.edu.co/ikala)

of conservative and innovative elements. In this way, the paper provides empirical evidence of the relationship between intertextuality and literary translation in the Chinese-Spanish combination, by proposing a framework of analysis that abounds in a conception of translation as a space of confluence and divergence of textual traditions.

**Keywords:** intertextuality, Chinese literature, literary translation, translation strategies, Yan Lianke, *Hard Like Water*

## RÉSUMÉ

L'intertextualité joue un rôle prépondérant dans l'univers discursif de tout texte. Cette caractéristique, présente dans toutes les cultures, jouit d'une prééminence spéciale dans la tradition littéraire chinoise et pose donc des difficultés particulières aux traducteurs qui travaillent avec cette langue à partir d'une tradition textuelle aussi éloignée, en principe, que celle de l'Espagne. Cet article propose une analyse détaillée des principales difficultés découlant de la relation entre l'intertextualité et la traduction, à partir de l'incidence des opéras modèles dans le roman *Dur comme l'eau* de l'écrivain chinois Yan Lianke. À cette fin, il contextualise d'abord le roman du point de vue de l'intertextualité, visible à la fois dans l'intrigue et dans le style de l'œuvre, puis dissèque et fournit des exemples des stratégies employées dans sa traduction, qui montrent une combinaison d'éléments conservateurs et novateurs. De cette manière, l'article fournit des preuves empiriques de la relation entre l'intertextualité et la traduction littéraire dans la combinaison sino-espagnole, en proposant un cadre d'analyse qui abonde dans une conception de la traduction comme un espace de confluence et de divergence des traditions textuelles.

**Mots clef :** intertextualité, littérature chinoise, traduction littéraire, stratégies de traduction, Yan Lianke, *Dur comme l'eau*

## RESUMO

A intertextualidade tem um papel de destaque no universo do discurso de qualquer texto. Essa característica, presente em todas as culturas, goza de uma preeminência especial na tradição literária chinesa e, portanto, apresenta dificuldades especiais para os tradutores que trabalham com esse idioma a partir de uma tradição textual tão distante, em princípio, quanto a espanhola. Este artigo propõe uma análise detalhada das principais dificuldades decorrentes da relação entre intertextualidade e tradução, com base na incidência de óperas-modelo no romance *Duro como a água*, do escritor chinês Yan Lianke. Para tanto, inicialmente contextualiza o romance do ponto de vista da intertextualidade, visível tanto no enredo quanto no estilo da obra, e depois dissecar e fornece exemplos das estratégias empregadas em sua tradução, que mostram uma combinação de elementos conservadores e inovadores. Dessa forma, o artigo fornece evidências empíricas da relação entre intertextualidade e tradução literária na combinação chinês-espanhol, propondo uma estrutura de análise que abunda em uma concepção de tradução como um espaço de confluência e divergência de tradições textuais.

**Palavras chave:** intertextualidade, literatura chinesa, tradução literária, estratégias de tradução, Yan Lianke, *Duro como a água*

## Introducción

Los estudios de traducción llevan décadas abordando la labor traslaticia desde un prisma cada vez más abarcador, que contempla múltiples contextos de interacción entre culturas, tradiciones literarias y disciplinas, y que expande la traducción más allá de la noción tradicional de reproducción en un código distinto. Este acercamiento, heterogéneo y dinámico por naturaleza, ha llevado en uno de sus giros de más hondo calado a propugnar que no se traducen palabras ni textos, sino culturas (Lefevere y Bassnett McGuire, 1990).

Uno de los escenarios en los que esta interacción textual y cultural se hace especialmente patente es el denominado “universo del discurso”, definido por Lefevere (1992, p. 87) como el conjunto de objetos, conceptos o costumbres pertenecientes al mundo del autor del texto original, además del lenguaje en el que está expresado. Las alusiones a personajes, acontecimientos y realidades, o la connotación de determinadas palabras o expresiones, plantean desafíos y disyuntivas a quienes acometen la tarea de traducir un texto, independientemente de su tipología, y han de elegir entre conservar las evocaciones originales, pese a las dificultades de comprensión que puedan plantear a una nueva audiencia, o adaptarlas, alterando en mayor o menor medida —y atendiendo a criterios de la más diversa índole— el universo del discurso de un determinado original.

En el proceso de recontextualización que opera en la traducción (House, 2006), las relaciones contextuales y los elementos constitutivos de ese universo del discurso plantean desafíos nada desdeñables, sobre todo cuando el trasvase se realiza a partir de lenguas consideradas distantes, desde el punto de vista tanto tipológico como genealógico o cultural, como pueden ser el chino y el español. Balcom (2006) refiere la especial dificultad que supone trasladar el contexto en la traducción de textos literarios chinos modernos que no tienen por qué plantear especiales obstáculos a nivel léxico. Ramírez Bellerín (2004, pp. 91-96

y 197-215) cita expresamente las dificultades traslaticias asociadas al léxico chino para el que no existe un equivalente exacto, a los términos simbólicos con una carga connotativa especial y a las alusiones a otros textos (o intertextualidad). Wang (2016, p. 67) subraya la gran carga cultural de los textos y la intertextualidad entre las dificultades específicas que entraña la traducción literaria del chino al español. Rovira-Esteva y Tor-Carroggio (2020) dan cuenta del especial tratamiento de la intertextualidad, mediante el uso de notas a pie de página, en sus traducciones a español y catalán de la obra *Diarios del Sáhara*, de la escritora Sanmao. En otro estudio, Yang y Wang (2023) abordan las dificultades de la relación entre intertextualidad y traducción (en este caso, en la combinación chino-inglés), a partir de la obra del novelista chino Ge Fei (格非).

Como parte de ese universo del discurso, todo texto literario se integra en una tradición textual con la que dialoga a diferentes niveles. Los textos se componen de partes de otros textos, de los que toman historias, formas de expresión y significados, y que hacen que la palabra se defina tanto en un plano horizontal, en el que se encuentran autor y destinatario, como en otro vertical, que remite a un corpus literario anterior o contemporáneo (Kristeva, 1986). Desde el punto de vista traslaticio, la naturaleza intertextual de los textos acentúa los procesos de descontextualización y recontextualización que acompañan el traslado de un texto a un nuevo universo del discurso, en otra lengua, otra cultura y otro tiempo (Venuti, 2009).

En los últimos años, asistimos a una cierta afluencia de trabajos que se han ocupado de los culturemas y su traducción en la combinación chino-español (Ku, 2006; Lei, 2019; Niu, 2019; X. Sun, 2020). No son tantos los trabajos, sin embargo, que se han detenido a examinar la intertextualidad (Hatim y Mason, 1990; Venuti, 2009), elemento constitutivo del universo del discurso de un texto, como un desafío traslaticio con peso específico y punto de encuentro y desencuentro de tradiciones y géneros literarios que, en el caso concreto del chino y del español, pueden llegar a distar de forma notable.

En este sentido, este trabajo busca paliar ese vacío, al aportar un análisis pormenorizado de las principales dificultades que se derivan de las conexiones intertextuales presentes en la novela *Duro como el agua* (*Jianying Ru Shui*, 《坚硬如水》), del escritor chino Yan Lianke (阎连科, 1958), así como de su vinculación argumental y estética con las denominadas “óperas modelo”, género de teatro musical revolucionario que dominó la escena dramática de la República Popular China entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado.

A lo largo de las próximas páginas, inicialmente ahondamos en la relación entre intertextualidad y traducción, con especial mención del papel que la intertextualidad ha desempeñado en la tradición hermenéutica china. A continuación ofrecemos algunos datos del escritor Yan Lianke y un estudio de la novela *Duro como el agua*, centrado principalmente en aquellos elementos que invocan, de manera directa o indirecta, un entramado textual dramático determinado con fines tanto narrativos como expresivos. Por último, aportamos una serie de ejemplos que ilustran las diferentes estrategias adoptadas en la recontextualización en lengua española de dichos elementos intertextuales.

Con este análisis, que entiende la traducción como un espacio intermedio de negociación entre géneros y tradiciones textuales, pretendemos mostrar cómo los contenidos referenciales que arman el contexto sociopolítico y estilístico de una obra pueden plantear dificultades especiales en la traducción literaria, y determinar el uso de una combinación de estrategias diversas.

### Intertextualidad y traducción

La intertextualidad, o modo en que unos textos se relacionan con otros, guarda una estrecha relación con el acto de traducir, actividad intertextual en esencia, que dota a un texto concreto de una “vida extendida” en otro espacio y otro tiempo (Benjamin, 1992). Teorías postestructuralistas de la traducción, como la deconstrucción, han incidido especialmente en un concepto de

la traducción que, en palabras de Derrida (1985, p. 189), no reproduce, sino que acompaña y suma, revocando con ello la noción tradicional de *equivalencia* y la supeditación de un texto traducido a su original (Farahzad, 2009; Littau, 1997; Vidal Claramonte, 1995, entre otros).

A partir de una idea similar, Hermans (2003) identifica, además, otra suerte de intertextualidad propia de la traducción, que se desprende del amplio abanico de interpretaciones que pueden activarse en un mismo original y, como consecuencia, de las múltiples decisiones que pueden adoptar quienes lo traducen. Este tipo de intertextualidad, que asocia las distintas traducciones de un mismo original —y que tiene su más claro reflejo en los clásicos literarios—, pone de manifiesto, según este autor, el carácter plural de la traducción y la intervención activa de los traductores como autores de significados.

Por último, el texto traducido configura un eslabón más en esta red de significados e inicia su propia urdimbre de interconexiones dentro del tejido textual de la cultura meta, dotado de una idiosincrasia sociocultural propia (Sakellariou, 2015).

Farahzad (2009) diferencia entre *intertextualidad intralingüística* (relación entre un prototexto u original, y otros escritos en su misma lengua) e *interlingüística* (relación entre un prototexto u original, y un metatexto o traducción). Venuti (2009), entretanto, identifica tres tipos de *relaciones intertextuales*, íntimamente entrelazadas, que operan en la actividad traslaticia: 1) entre el texto extranjero y otros textos; 2) entre el texto extranjero y su traducción, y 3) entre la traducción y otros textos.

Llegados a este punto, conviene aclarar que el marco de nuestro análisis no descansa sobre las consideraciones ontológicas que contemplan la traducción como una actividad intertextual en sí misma, sino sobre una concepción de la semiótica textual que relaciona un original dado con un

corpus que lo antecede y determina. Estas conexiones, materializadas en tropos, narraciones, temáticas, estructuras discursivas, alusiones, citas directas, etc., trascienden los límites tradicionales del texto sobre el reconocimiento de la existencia de un significado rastreable entre intertextos (Allen, 2000). Asimismo, lejos de limitarse a una simple alusión, cumplen una función intencionada y condicionan, por lo tanto, la interpretación y la traducción de los textos (Hatim y Mason, 1990, p. 120 y ss.).

La novela *Duro como el agua* —título que encierra, en sí mismo, una referencia intertextual al *Libro del curso y de la virtud* (o *Dao De Jing*, 《道德经》), clásico del taoísmo chino, atribuido a Laozi— se inicia con una reflexión de su protagonista, Gao Aijun, que antes de ser ejecutado hace repaso de su vida. Ya en el primer párrafo, el lector se topa con el siguiente pasaje:

[Ejemplo 1:]

死亡卡住了我思考的咽喉，我只能雄赳赳，赴刑场，迎着枪弹去；气昂昂，笑生死，跨过阴阳桥。临刑喝妈一碗酒，浑身是胆无所愁。鸠山设宴和我交朋友，千杯万盏自应酬。革命必须这样，抛头颅，东征西战筋骨断；洒热血，粉身碎骨也心甘。(Yan, 2013, p. 1)

La muerte asfixia mis pensamientos. Lo único que puedo hacer es armarme de valor, dirigirme al campo de ejecución y recibir las balas; cruzar con la moral alta, riéndome de la vida y de la muerte, el puente que separa la luz y la oscuridad. *Antes de partir bebo el vino que me tiende madre. Mi cuerpo rebosa coraje y fortaleza. Hatoyama me tiende una invitación para “estrechar nuestra amistad”. Mil copas, diez mil copas de vino estoy dispuesto a aceptar.* Así ha de ser la revolución. Entregar la vida, luchar a diestro y siniestro hasta que le rompan a uno los huesos, derramar la sangre caliente y aceptar de buena gana que le hagan a uno el cuerpo picadillo. (Yan, 2024, pp. 23-24)

Las frases resaltadas en letra cursiva en la versión en lengua española —y que en el original chino no están identificadas con ningún tipo de anotación, referencia o diferenciación tipográfica— se corresponden con una cita exacta de *La linterna*

*roja* (*Hong Deng Ji*, 《红灯记》), la ópera de género revolucionario (también conocidas como “óperas modelo”) más representativa de la China maoísta (González Puy, 2005). Estrenada en 1963 y ambientada durante la Guerra de Resistencia contra Japón (1937-1945), *La linterna roja* narra la historia de Li Yuhe, miembro del Partido Comunista en la clandestinidad que combate contra el invasor, aquí representado por el personaje de Hatoyama, comandante de una brigada policial japonesa.

Las óperas modelo nacieron como un intento de renovar y actualizar el repertorio de las óperas tradicionales, y sobre todo de la conocida como “ópera de Pekín” (*jingju*, 京剧), consideradas decadentes y alejadas de la realidad política y social de la república popular. Impulsadas por Jiang Qing (1914-1991), cuarta esposa de Mao Zedong, bebían de los postulados que el dirigente chino fijó en el Foro de Yan’an de 1942, y que se resumían en la puesta de toda creación artística al servicio de la revolución y sus ideales. La consolidación del género se produjo en el marco del Festival de Ópera Moderna de Pekín, celebrado en 1964, y que acogió la representación de *La linterna roja*, *La aldea Shajiabang* (*Shajiabang*, 《沙家浜》), *La conquista de la Montaña del Tigre* (*Zhi Qu Wei Hu Shan*, 《智取威虎山》) y *Asalto al regimiento del tigre blanco* (*Qixi Baihutuan*, 《奇袭白虎团》) (Mittler, 2003). Más tarde, el número oficial de óperas modelo se fijaría en once.

Desde un punto de vista formal, el género incorporaba características de la tradición china de música teatral y, más concretamente, de la conocida como “ópera de Pekín”, al tiempo que desarrollaba una idiosincrasia propia, lo que hacía que resultara familiar y, a la vez, novedosa (Dai, 2016). Frente a las temáticas clásicas, inspiradas en dinastías lejanas, las óperas modelo relataban historias ambientadas en las gestas revolucionarias de la China maoísta. Las composiciones arquetípicas de la ópera de Pekín se vieron igualmente ampliadas; la orquestación se diversificó y actualizó para incluir instrumentos occidentales junto

a los tradicionales chinos; y la música vocal se puso al servicio de la trama. Entre otras innovaciones importantes, cabe destacar el hecho, nada baladí desde el punto de vista traslaticio, de que las óperas modelo se escribieron en lengua vernácula y siguiendo una métrica libre, no constreñida a los patrones de siete o diez caracteres propios de la ópera de Pekín.

En palabras de Ludden (2013, p. 429), la ópera de Pekín se convirtió en uno de los productos en los que los esfuerzos por transformar la cultura china tradicional fueron más vehementes, en especial durante la Revolución Cultural, o Gran Revolución Cultural Proletaria, periodo convulso y anárquico que sacudió la sociedad y la política de la República Popular China, y que abarca entre 1966 y el año de la muerte de Mao Zedong, en 1976. Conviene señalar, no obstante, que los episodios de violencia más graves se presentaron en los primeros años de este periodo, entre 1966 y 1968 (MacFarquhar y Schoenhals, 2009).

6

El nuevo género formaba parte de las denominadas “obras escénicas modelo” (*yangbanxi*, 《样板戏》), una etiqueta bajo la que se incluyeron, además, cuatro *ballets*, dos sinfonías y dos composiciones para piano. En línea con la vocación de difundir la cultura al pueblo, las obras modelo trascendieron el espacio físico de los teatros y sus representaciones se llevaron a las fábricas, a las escuelas o a las zonas rurales, por lo general a través de compañías de aficionados. En una atmósfera ultraizquierdista, en la que la creación artística estuvo fuertemente condicionada, la preponderancia de las obras modelo fue tal que en la época se bromeaba con que “ochocientos millones de personas han visto ocho espectáculos”<sup>1</sup> (Moreno-Arrones Delgado, 2022). A esto sumamos el hecho de que sus argumentos se adaptaron a multitud de formatos (cómic,

películas, libros...), por lo que el alcance real de las tramas y los personajes fue aún más amplio.

En definitiva, y pese al declive que el género experimentó tras la Revolución Cultural, las óperas modelo presentan formatos, temáticas, fórmulas discursivas, personajes y argumentos con los que el público chino está muy familiarizado, incluso en la actualidad (Dai, 2016; Ludden, 2013; Mittler, 2003, 2016). Conviene, además, mencionar que si bien las óperas modelo están muy lejos de copar los escenarios, como ocurrió en otros tiempos, se siguen representando y recuperando bajo nuevos formatos que recogen la retórica visual y textual del repertorio original de la Revolución Cultural. Se añade a esto el hecho de que muchas de las arias de estas óperas se han convertido en canciones populares (Ludden, 2013), que se cantan con asiduidad en galas y espectáculos televisivos.

Frente a esto, los personajes, las situaciones, los argumentos y, en general, la estética que caracterizó la música teatral de la Revolución Cultural resultan por completo desconocidos para un público de habla hispana. Volviendo al Ejemplo 1, si bien la audiencia del texto original sabrá identificar e interpretar sin duda las referencias a un intertexto que ha gozado en la época en la que Yan Lianke ambienta su novela de una relevancia primordial, podemos afirmar sin riesgo a equivocarnos que la capacidad del lector del texto traducido de reconocer e interpretar correctamente la misma referencia sería muy limitada, pese a que el intertexto extranjero cuenta con dos traducciones a español (González Puy, 2005; Moreno-Arrones Delgado, 2022). Independientemente de las equivalencias, distan en gran medida el estatus y alcance de cada uno de estos intertextos en sus respectivos contextos de origen y llegada (*Hong Deng Ji*, 《红灯记》, en chino; *La linterna roja*, en español) y, como consecuencia, la relación intertextual se diluye en el extremo de la recepción de la obra traducida.

La referencia que citamos en el Ejemplo 1 no constituye un ejemplo aislado. La narración de *Duro*

1 En referencia a los ocho títulos iniciales catalogados como obras escénicas modelo, y que incluían cinco óperas, dos *ballets* y una sinfonía. El número de obras escénicas modelo oficialmente reconocidas al término de la Revolución Cultural en 1976 sería de 19 (Ludden, 2013, p. 129).

*como el agua* está atravesada de principio a fin por alusiones, explícitas e implícitas, a otros textos considerados canónicos en la época en la que está ambientada y que determinan el lenguaje revolucionario que caracteriza toda la obra (Chen, 2021). Dos de las muchas referencias que recorren el texto las encontramos en el Ejemplo 2, en el que las palabras que la versión en lengua española destaca en letra cursiva nos remiten, respectivamente, a un conocido eslogan de la Revolución Cultural y a unos versos de Mao Zedong:

[Ejemplo 2:]

千钧霹雳开新宇，万里东风扫残云。今天的世界正在进入一个以毛泽东思想为伟大旗帜的崭新的历史时代 [...]。四海翻腾云水怒，五洲震荡风雷激。环顾全球，毛泽东思想的战旗迎风招展；革命的洪流汹涌澎湃！ (Yan, 2013, p. 41)

*Diez mil rayos crean un nuevo mundo, el viento del este dispersa las nubes.* Bajo la gran bandera de Mao Zedong, el mundo abre hoy una nueva era de su historia [...]. *Todos los océanos rugen mientras las nubes se enfurecen. Todas las tierras rocosas se deleitan en las tormentas.* El estandarte del pensamiento de Mao Zedong ondea al viento allá donde queramos dirigir la mirada. ¡El torrente de la revolución arremete con fuerza! (Yan, 2024, p. 95)

Además de este tipo de referencias textuales, los personajes de *Duro como el agua* componen poemas que imitan a los del presidente Mao, y ensayos laudatorios en los que ensalzan a las principales figuras del pensamiento socialista; redactan documentos de índole política, o se saludan con eslóganes que exhortan a acabar con reaccionarios, capitalistas y revisionistas. Dentro de ese corpus de textos políticos y artísticos que inspira la novela, las óperas modelo desempeñan un papel destacado. Su influencia se puede rastrear en personajes, argumentos y elementos retóricos.

Para continuar con el ejemplo de *La linterna roja*, los paralelismos entre el protagonista y narrador de *Duro como el agua*, Gao Aijun, y el héroe de la citada ópera, Li Yuhe, son claros. Las comparaciones entre ambos personajes se explicitan a lo largo

de toda la novela, que intercala citas textuales de la ópera modelo en momentos claves de la trama, y coinciden, muy especialmente, en el aciago destino al que uno y otro personaje han de hacer frente “en nombre de la revolución”.

No podemos pasar por alto, como explica Kao (1985), la existencia en la tradición hermenéutica china de una forma distintiva de intertextualidad que consistiría en la emulación de textos canónicos, y cuyos primeros ejemplos se remontan al Período de Primavera y Otoño (770-476 a. n. e.). Este patrón de creación textual, basado en la asimilación de modelos anteriores y en la posterior reproducción a partir de un pre-texto, sobre el que se insertan innovaciones y variaciones, ha sido tan generalizado a lo largo de la historia china que la identificación de influencias, fuentes y referencias constituye una parte fundamental de la investigación en literatura china, aún en nuestros días. Dentro de las muchas fórmulas que la intertextualidad puede adoptar, Kao cita la inserción de pasajes de un texto anterior, que se subordinan a un nuevo texto y pasan a hacer parte de la estructura mental de los personajes de este segundo texto (p. 9). Además, este mismo autor identifica la transferencia de motivos, topos o patrones argumentales abstractos como forma distintiva de intertextualidad (p. 19). La tradición textual china y su reiterativo uso de la intertextualidad aportan, por tanto, numerosos ejemplos de cómo un determinado texto se puede relacionar con un sistema de códigos y convenciones textuales para adoptar nuevas formas.

En la siguiente sección abordamos algunos de esos códigos y convenciones textuales, a partir de una serie de ejemplos que, consideramos, ilustran los diferentes modos en los que Yan Lianke se sirve de la intertextualidad para armar el lenguaje y el estilo de *Duro como el agua*.

### Yan Lianke y *Duro como el agua*

Yan Lianke, nacido en Henan, 1958, es uno de los escritores contemporáneos más reputados de las letras

chinas. Ha recibido distinciones de enorme prestigio, de entre las que destacan el Premio Franz Kafka, el Premio Lu Xun, el Premio Lao She, el Sueño en el Pabellón Rojo o el Newman Prize for Chinese Literature. Fue, en 2021, uno de los primeros doce escritores extranjeros que ingresaron en calidad de miembros honorarios en la Royal Society of Literature del Reino Unido, reconocimiento que compartió con autores de la talla de Ngũgĩ wa Thiong’o, Annie Ernaux, Amin Maalouf o Javier Marías (Royal Society of Literature, 2021). Ha sido, además, nominado finalista de otros premios de notable alcance, como el Princesa de Asturias de las Letras, el Man Booker International Prize, el Independent Foreign Fiction Prize o el Man Asian Literary Prize (The Susijn Agency, s. f.). En círculos literarios se lo considera uno de los escritores chinos con más posibilidades de hacerse con el Premio Nobel de Literatura, después de que ya lo obtuviera Mo Yan (S. Sun, 2015; Xue, 2021).

8

Su obra ha sido ampliamente traducida a otros idiomas. Según datos de Tor-Carroggio y Rovira-Esteva (2021), Yan Lianke es el tercer novelista chino más traducido en España hasta 2020, solo por detrás de Mo Yan y Luo Guanzhong (este último, con traducción mediada del inglés). Entretanto, la base de datos “La literatura china traducida en España” recogida, a mediados de 2024, un total de 12 títulos suyos, entre los que se incluyen obras en español, catalán y euskera (Rovira-Esteva *et al.*, 2019), circunstancia esta muy poco habitual en la narrativa china contemporánea traducida en España.

Su trabajo, y muy especialmente su narrativa de ficción, ha despertado un notable interés académico tanto dentro como fuera de China y ha sido objeto de exhaustivos análisis, dedicados a examinar la temática, el lenguaje, el estilo narrativo o el compromiso político (Cao *et al.*, 2020; Fisac, 2015, 2018; Leung, 2011, 2016; Lin, 2013; Moratto y Choy, 2022; Tsai, 2011; Walsh, 2022, entre otros). Xue (2021) destaca que la recepción de su obra traducida al español se ha centrado más en cuestiones

políticas, como la censura, o en el estatus del propio escritor, frente a la crítica china, que tiende a poner de relieve valores literarios. Leung (2011, p. 73) ha definido su prosa como una literatura comprometida, y ha destacado la valentía política del escritor, su faceta humana y su incansable búsqueda de nuevas formas de describir el espacio rural chino. Fisac, entretanto, insiste en señalar su compromiso “con la literatura, con la defensa de la dignidad de las personas y con los tiempos que le ha tocado vivir”, o “su capacidad para narrar y descomponer el tejido social de China” (2015, pp. 92-93).

*Duro como el agua* se publicó originalmente en el año 2001, en un marco de censura blanda, flexible y vaga, que permitió su distribución en China, y tuvo una buena recepción por parte de la crítica (Yan, 2016). Poco después de ver la luz, no obstante, la obra sería denunciada ante el Departamento de Propaganda del Partido Comunista y la Administración General de Prensa y Publicaciones, por violar los principios comunistas y la moral pública. El resultado de esta denuncia fue la prohibición de toda forma de promoción, aunque no se impidió su publicación (S. Sun, 2015). La edición en español, de cuya traducción es responsable la autora del presente artículo, ha corrido a cargo del sello editorial Automática (Yan, 2024).

La novela, primera de la conocida como “serie de Balou”<sup>2</sup> (Z. Wang y Xiao, 2013), supuso un punto de inflexión en la obra de Yan Lianke, que comienza, a partir de este título, a transitar por caminos experimentales que explotan el absurdo (Chan, 2022, p. 178; Song, 2016, p. 645). *Duro como el agua* constituye, por tanto, una obra de transición, que con el tiempo acabaría derivando en un estilo propio que el autor ha venido a llamar “realismo espiritual”, y que explora elementos

2 Conjunto de obras que se desarrolla en la región ficticia conocida como sierra de Balou (耙耧), patria literaria en la que Yan Lianke proyecta las condiciones e idiosincrasia de su tierra natal, en la provincia de Henan (Wang, 2022).

relacionados no con la realidad aparente y tangible, sino más bien con una verdad subyacente que ahonda en las profundidades del espíritu humano y revela verdades no visibles, a veces contrarias a toda lógica.

*Duro como el agua* narra la historia en primera persona de Gao Aijun, joven soldado desmovilizado en plena Revolución Cultural, que regresa a su tierra natal con la intención de convertirse en héroe y líder de la revolución. Allí inicia una enardecida relación adúltera con Xia Hongmei. Las furtivas citas de la pareja se ven instigadas por el ardor revolucionario, mientras que este ardor se nutre, a su vez, de sus apasionados encuentros. A medida que avanza el desenfreno amoroso, la fiebre revolucionaria de Gao Aijun y Xia Hongmei deviene en violencia, enfrentamientos políticos y una lucha descarnada por el poder, hasta el fatídico final que acaece cuando el clima político cambia y los excesos de la pareja son expuestos y denunciados.

La crítica especializada ha celebrado la capacidad de Yan Lianke para narrar de manera original y provocadora algunos de los episodios más oscuros de la historia china desde que se proclamara la república popular en 1949 (Lovell, 2012). El contexto sociocultural, más que un mero escenario, hace parte distintiva del estilo literario de este autor, y la obra que aquí analizamos no es una excepción. Sobre la premisa argumental arriba descrita, Yan Lianke construye un relato mordaz e incisivo de la Revolución Cultural, valiéndose, como herramienta primordial, de la incidencia de la revolución en el lenguaje (Cao *et al.*, 2020).

Así pues, uno de los aspectos que hacen de esta novela una obra excepcional dentro de esa suerte de subgénero literario que ha examinado y narrado los traumas y las heridas de la Revolución Cultural es el hecho de que la contextualización histórica que el autor va tejiendo no se sustenta tanto sobre alusiones a la realidad del momento (personajes, acontecimientos o vivencias), sino a partir, por encima de todo, del lenguaje de la época y de alusiones a sus textos: óperas modelo, novelas revolucionarias,

manifiestos políticos, citas del idolatrado prócer, eslóganes...

La segunda particularidad que merece la pena destacar es que el resultado de ese uso del lenguaje revolucionario y sus textos es una obra satírica. Yan Lianke consigue narrar una experiencia colectiva trágica a modo de comedia, subvirtiendo los cánones del realismo socialista (Z. Wang y Xiao, 2013). Gracias a ello, la apuesta literaria y estética sobresale por encima de consideraciones documentales. Así, *Duro como el agua* es mucho más que una novela ambientada en la Revolución Cultural; es una obra audaz, que urde la tragedia con ironía y con resonancias de las obras que dominaron la escena literaria y artística de la Revolución Cultural; se sitúa en la mejor tradición satírica que explota otros géneros, tiene un carácter marcadamente transgresor y tiende a interesarse por cuestiones públicas (Knight, 2004).

*Duro como el agua* imita y al mismo tiempo deconstruye las novelas de amor revolucionarias, género arquetípico del realismo socialista. En su análisis del lenguaje de las novelas publicadas durante la Revolución Cultural, Yang (1998) identifica una alta presencia de expresiones políticas e ideológicas, divididas en siete categorías: 1) terminología ideológica; 2) nombres de organizaciones políticas; 3) nombres de campañas políticas; 4) términos que denotan el estatus de clase; 5) eslóganes políticos; 6) citas de Marx, Lenin, Stalin y Mao, y 7) títulos de documentos políticos. Todas estas categorías están presentes, y con una alta incidencia, en la exaltada narración autobiográfica de Gao Aijun. Así, en el Ejemplo 3 podemos ver la inclusión de expresiones y eslóganes políticos en el contexto de una conversación casual:

[Ejemplo 3:]

天空中红色飞舞，街道上红味四溢，地面上红花开放，家庭里红桌红床红箱子。红色的海洋红色的湖，红色的山脉红色的田，红色的思想红色的心，红色的口舌红色的语。姓张的见了姓李的，说：“‘斗私批修’——你

喝没有？”答：“‘节约闹革命’——我喝过饭了。”问：“‘要破私立公’——你喝啥饭？”答：“‘不破不立’——老样儿，红薯汤。”张家要到李家借东西，推门进去见了人：“‘为人民服务’——婶，你家的箩筐让我用一用。”婶忙说：“‘我们要发扬白求恩精神’——你拿去用吧，新买的，爱惜一点。”说：“‘多快好省地建设社会主义’——知道了，谢谢婶。（Yan, 2013, p. 106）

El aire soplabla rojo, las calles olían a rojo y de la tierra brotaron flores rojas. El océano y el mar eran rojos, y rojos eran los montes y los campos. El pensamiento era rojo; también el corazón, la lengua y las palabras. Si un tal Zhang se cruzaba con un tal Li, le decía: «*Hay que combatir el individualismo y criticar el revisionismo. ¿Has comido ya?*»; a lo que el otro replicaba: «*Es preciso aborraz para hacer la revolución. Ya he comido*». Uno: «*Tenemos que destruir la propiedad privada en beneficio de lo público. ¿Qué has comido?*». Y el otro: «*Hay que destruir antes de volver a edificar. Lo de siempre, una sopa de boniato*». Cuando uno iba a casa de otro para pedirle cualquier cosa prestada, empujaba la puerta y decía: «*¡Al servicio del pueblo! Cuñada, ¿te importa prestarme el cesto de mimbre?*». La vecina se apresuraba a contestar: «*Hemos de dar continuidad al espíritu de Norman Bethune. Cógela, claro. Es nueva, ten cuidado con ella*». Y aquel: «*Construyamos pronto y sin derroche el socialismo. No te preocupes, gracias, cuñada*». (Yan, 2024, p. 202)

Pero, como ya hemos adelantado, además de las novelas del realismo socialista y, más concretamente, de las publicadas en la Revolución Cultural, *Duro como el agua* bebe de otra fuente fundamental para comprender y trasladar tanto el universo del discurso de la novela como el particular estilo de extensos pasajes del relato: las óperas modelo. Siguiendo las fórmulas de la intertextualidad recogidas por Kao (1985), y a las que hacíamos referencia más arriba, esta relación queda patente en la inserción de pasajes de un intertexto (como sucede con los ejemplos citados de *La linterna roja*), pero también en la transferencia de motivos, tpos y tramas. Así, cuando Gao Aijun regresa a Chenggang, su pueblo natal, para hacer volar por los aires el templo ancestral, rememora un pasaje de una las arias de la ópera revolucionaria *Batalla en la llanura* (*Pingyuan Zuozhan*, 《平原作战》),

alterando mínimamente algunos detalles —“enemigo”, en lugar del “invasor japonés” del original; o la referencia al pueblo de Chenggang, en el que se ambienta la novela, en lugar del “Baolei” de la ópera— para adecuarla a la situación que está viviendo, como se muestra en el Ejemplo 4.

[Ejemplo 4:]

几天来和敌人周旋在山脉上/转移到程岗镇  
鱼入海洋/阴险的敌人仍在狂妄/使我们受  
陷害心受创伤/听村里亲人安睡无声响/盼  
相见, 盼相见去又怕惊动儿娘/人民的安危  
冷暖时刻记心上/但只见头顶上满天月光。  
(Yan, 2013, p. 248)

En los últimos días nos hemos enfrentado al invasor enemigo en mitad de la planicie / y hemos llegado a Chenggang, como pez que se adentra en el mar. / El odiado enemigo es despiadado, / y nos hace sufrir. / Oigo a los vecinos del pueblo durmiendo tranquilos en casa. / Ansío el reencuentro, pero temo despertar a mi madre y a mis hijos. / La seguridad del pueblo debe estar siempre en nuestros corazones, / sobre mi cabeza resplandece la luna en el firmamento. (Yan, 2024, p. 431)

De esta manera, los protagonistas rememoran pasajes de óperas que reflejan algo parecido a lo que están viviendo, se excitan al oír sus arias o cuelgan carteles con las imágenes de sus protagonistas en el túnel subterráneo en el que celebran sus encuentros furtivos.

Sobre todo esto, el elemento más reseñable para nuestro análisis es que, en momentos claves de la trama y a lo largo de extensos pasajes, el relato del narrador imita el estilo de la música teatral revolucionaria, con su cadencia lírica, su disposición en versos de métrica libre y su tono enardecido, como vemos en los siguientes fragmentos (Ejemplos 5 y 6), de los que, por motivos de espacio, solo recogemos las primeras líneas. En ellos, el protagonista Gao Aijun parece declamar —o cantar— cuando completa el túnel subterráneo que conecta su casa con la de su amante y cuando presta declaración tras ser detenido.

[Ejemplo 5:]

在地道挖通的那段日子里——那是多么短暂的一段令人难忘而美好的革命岁月啊——电灯头顶挂/光芒照下来/巨人的双手/英雄的气概/把程岗山河重安排/无限信仰/无限崇拜/黑夜寻找启明星 [...] (Yan, 2013, p. 157)

El día que concluyó la excavación del túnel (¡qué tiempos revolucionarios aquellos, inolvidables, breves y bellos!), prendió la luz del techo / y alumbró el lecho / manos de gigante / ánimo y coraje / en Chenggang alteraron el paisaje. / Confianza desmedida / adoración insondable / buscando en el negro cielo / de la mañana el lucero [...]. (Yan, 2024, p. 289)

[Ejemplo 6:]

东方升起一轮红太阳，革命青年斗志昂，天不怕来地不怕，就怕你们上线又上纲。不上线、不上纲，我们依然能把红旗扛；大寨田里能播种，虎头山上能挥枪；革命依旧冲上前，战斗依然杀声响，[...] (Yan, 2013, p. 271)

Un sol rojo en el este ha nacido y el espíritu de la lucha los jóvenes han recogido. No tememos al cielo ni a la tierra, pero sí vuestra línea y vuestros principios. Podemos enarbolar la bandera roja siempre que no sigamos esa línea ni esos principios. Los campos de Dazhai se pueden cultivar, la guarida del tigre se puede asaltar. La revolución siempre avanza, la lucha aún continúa [...]. (Yan, 2024, pp. 470-471)

Desde el punto de vista traductológico, la mayoría de las categorías descritas por Yang (1998) —terminología ideológica, nombres de organizaciones o campañas políticas, términos que denotan el estatus de clase, eslóganes...— no plantean, por sí mismas, especiales dificultades. Las referencias a los intertextos, ya sean citas textuales o alusiones a sus personajes y tropos, añaden una capa de dificultad a la labor traslaticia, en la que abundaremos en breve.

Por último, el recurso narrativo que integra en el relato pasajes inspirados en la expresividad, prosodia y cadencia de las óperas modelo constituye un desafío aún mayor, máxime cuando los intertextos en cuestión y hasta el género en su conjunto resultan por completo desconocidos para la audiencia del texto traducido.

## **Análisis: estrategias traductológicas e intertextualidad en *Duro como el agua***

La presencia de elementos relacionados con el universo del discurso y, en el caso que nos ocupa, con una tradición textual reconocible para el lector original, pero no así para la audiencia del texto de llegada, pone en entredicho la traducibilidad de los textos en su sentido más tradicional. Dentro de esta red que relaciona *Duro como el agua* con todo un corpus de intertextos (poesía clásica, escritos de Mao Zedong, documentos de índole política, eslóganes, canciones y demás textos revolucionarios...), las conexiones con las óperas modelo revisten un especial interés desde el punto de vista traductológico, tanto por su incidencia en el relato y el estilo narrativo de la obra como por el reconocimiento general de la dificultad que plantea la traslación de textos dramáticos cuando las tradiciones de la cultura de partida y la de llegada difieren de manera significativa (Bassnet, 1998). Dicho esto, cabe anotar que las óperas revolucionarias permean en *Duro como el agua* de muy diversas formas y, por tanto, las estrategias que se han adoptado en uno u otro caso han sido, por fuerza, también múltiples.

Venuti (2009) sitúa la traducción de elementos relacionados con la intertextualidad en el marco general del proceso de descontextualización y recontextualización en el que se descompone la traducción. En la fase de descontextualización, se pierde resonancia cultural o las connotaciones que se derivan de las referencias intertextuales. En la fase de recontextualización, y ante la imposibilidad de restituir en una traducción las resonancias de los intertextos, los traductores recurren a menudo al uso de paratextos (notas a pie de página, prólogos o comentarios), que restauren, al menos en parte, el contexto cultural del original que se pierde en la traducción.

Estas estrategias se corresponderían con lo que Lefevere (1992) denomina “decisiones conservadoras” (la reproducción del original en iguales o similares términos, con los prefacios o pies de

página preceptivos que compensen los vacíos de información), frente a las “animosas” (o *spirited*, según el término empleado por el autor, guiadas por la adaptación y actualización del original).

Fuera del texto, la traducción emplea elementos periféricos o paratextuales (Gil-Bardají *et al.*, 2012). La novela está precedida por un prólogo que presenta al autor, contextualiza la obra y sus rasgos intertextuales, e incluye una breve nota sobre la traducción. Además de esto, a lo largo de toda la novela, se ha procurado referenciar y dilucidar los pasajes que remiten a intertextos mediante notas a pie de página, un recurso polémico, pero apreciado por los lectores, y especialmente necesario, como han demostrado Rovira-Esteva y Tor-Carroggio (2020), cuando abundan las referencias metalingüísticas o intertextuales. Así, verbigracia, junto al Ejemplo 1, aparece una llamada con su correspondiente nota a pie de página, en la que se esclarecen el origen de la cita y el año de publicación de la obra a la que hace referencia, junto a una breve descripción, muy general, de la trama.

Dentro del texto, las citas textuales a intertextos figuran además distinguidas en la traducción con una tipografía diferente (cursiva) (véase Ejemplo 7). En algunos casos (como ocurre con el Ejemplo 1, citado al comienzo de este trabajo), el original no refleja ningún tipo de llamada o mención especial; en otros, como el Ejemplo 5, que recoge unos versos de la ópera modelo *La montaña de la azalea* (*Dujuan Shan*, 《杜鹃山》), estrenada en 1963, el original utiliza signos ortográficos que resaltan la singularidad del texto citado, como los paréntesis o la barra (/), signo, este último, usado para identificar y separar versos en textos poéticos (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, s. f.).

[Ejemplo 7:]

然就这当儿，（天呀天，地呀地！）我们的身后有了脚步声，且那脚步声走着走着咚的一下立住了，不走了。

（乱云飞，松涛吼，群出奔涌/枪声急，军情紧/肩上压力重千斤/风雨如磐天地暗/团团烈火烧我心……）

我把头立马旋过去。

程天青突然出现在了场边上。

(Yan, 2013, p. 112)

En ese instante (¡oh cielos, oh tierra!), oímos pasos a nuestras espaldas. Avanzaban, hasta que, de pronto, se detuvieron en seco.

(*Nubes revueltas, pinos agitados; la gente huye precipitada. Suenan disparos, tensa es la batalla. Pesada es la carga sobre los hombros, lluvias y vientos nublan tierra y cielo, y mi corazón arde como el fuego...*)

Me giré rápidamente.

Junto al trigal apareció de pronto la figura de Cheng Tianqing. (Yan, 2024, p. 212)

Junto con las notas a pie de página, el uso de la letra cursiva en la traducción hace visible en español la pluralidad y la riqueza intertextual de la novela, al tiempo que contextualiza pasajes que, de otra forma, podrían resultar chocantes, confusos, o incluso directamente ininteligibles para un público español, como podría suceder con el Ejemplo 7.

Estas estrategias conservadoras se han completado con otras de carácter más creativo e invisibilizantes. Destacan, en este último extremo, los pasajes recreados por el autor “al gusto de las óperas modelo”, y que ilustramos con los Ejemplos 5 y 6, en los que la versión en español ha recurrido a recursos como la rima (aquellos / bellos / techo / lecho; gigante / coraje / paisaje; cielo / lucero —no presente en el original en lengua china—), cierto ritmo, cadencia y musicalidad, la alteración del orden natural de las frases y un lenguaje, en definitiva, ligeramente artificioso, que podría evocar en la mente del lector un texto lírico o, desde luego, un estilo marcadamente diferenciado del resto de la narración.

La decisión de optar por un tipo de estrategia u otra nunca es gratuita, pues influye de manera

significativa e irremediable en la recepción y el tratamiento que se hará de la obra traducida. Como se ha señalado, el primer modo de traducir peca de hacer explícitas en español características que el texto original mantiene en la esfera de los significados implícitos. Tiende, además, a incidir en la otredad y a poner de relieve la especificidad cultural del original, al mismo tiempo que suele crear una cierta ficción de autenticidad asociada a la traducción académica y del canon literario (Sun, 2009). Esto último, como bien apunta Venuti (2009), plantea al mismo tiempo sus propios inconvenientes: por una parte, dota al texto de un formato académico que podría limitar su público potencial; por otra, anula el efecto de equivalencia.

Hatim y Mason (1990) hacen especial hincapié en la naturaleza motivada de la intertextualidad. Como venimos ilustrando en los apartados que anteceden, consideramos que la intertextualidad desempeña un papel fundamental en la lectura y traducción de *Duro como el agua*, en primer lugar, por la gran cantidad de referencias intertextuales que la novela contiene (entendidas aquí como la inserción de pasajes no identificados en el original como citas textuales); en segundo lugar, porque las referencias explícitas y la transposición de elementos (argumentales y retóricos) sitúan al lector en el contexto social, político y cultural de una época muy concreta de la historia reciente de China; y, en tercer y último lugar, porque la relación de la novela con sus intertextos aporta la clave que nos permite interpretar el estilo de muchos pasajes y el tono satírico de toda la novela.

En cierto modo, las diferentes estrategias que se han adoptado para abordar el carácter intertextual de la obra original en su traducción al español han buscado reflejar estas motivaciones: el uso de recursos conservadores pretenden suplir vacíos y mostrar la pluralidad de intertextos; las intervenciones más libres y creativas, entretanto, aportan textura y marcan las transiciones entre lo que se podría considerar narración convencional —si es que la prosa de

Yan Lianke se puede tildar de “convencional” — y la lírica de la dramatización revolucionaria.

En último término, no obstante, estas estrategias que buscan paliar las desconexiones intertextuales que acaecen al recontextualizar la obra traducida en un espacio nuevo pueden llegar a producir extrañeza. En este punto, recuperamos las palabras del poeta Esteban Pujals Gesalí: “Al traductor no le queda más remedio que resignarse al halo de rareza extrema que acompañará a su texto en el contexto nuevo y razonar que no es un problema lo que no tiene solución” (2019, p. 379).

## Conclusiones

La intertextualidad hace que las dificultades que se desprenden de la traducción de todo texto alcancen a una red de significados y contextos que pueden carecer de un reflejo natural en la cultura meta. Este desencuentro se hace especialmente pronunciado en aquellos textos en los que dicha intertextualidad se exhibe con especial protagonismo y cuando las referencias a los intertextos, además de veladas, forman parte de un género desconocido para la audiencia del texto traducido, como es el caso de las óperas modelo. La novela *Duro como el agua*, del escritor chino Yan Lianke, cumple con estas condiciones, que lo convierten en un ejemplo excelente para estudiar la relación entre intertextualidad y traducción en el marco de tradiciones textuales dispares.

A través de conexiones y dependencias con los textos que determinaron la Revolución Cultural, *Duro como el agua* nos sumerge en un contexto histórico singular y con unas connotaciones políticas y culturales muy definidas. Como rasgo más relevante aún, la influencia de las óperas modelo, más que un valor documental, constituye en la novela un recurso estilístico que aprovecha el lenguaje del drama musical chino de los años sesenta y setenta del siglo pasado para armar el estilo narrativo de la novela y urdir su acento satírico.

Desde el punto de vista de la traducción, esta hondura literaria, fundamental en la trama y en el tono

de toda la obra, obliga a realizar un esfuerzo notable de interpretación, documentación y, en última instancia, recontextualización. La distancia cultural de los contextos de origen y llegada, sumada a la extrañeza que pueden despertar los intertextos en un público hispanohablante, hacen necesaria en este caso una combinación de estrategias que reúnen elementos tanto conservadores y extranjerizantes como innovadores y domesticantes.

## Referencias

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203131039>
- Balcom, J. (2006). Translating modern Chinese literature. En S. Bassnett y P. Bush (Eds.), *The translator as writer* (pp. 119-134). Continuum.
- Bassnet, S. (1998). Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre. En S. Bassnett y A. Lefevere (Eds.), *Constructing cultures: Essays on literary translation topics in translation* (pp. 90-108). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781800417892-009>
- Benjamin, W. (1992). The task of the translator. En R. Schulte y J. Biguenet (Eds.), *Theories of translation. An anthology of essays from Dryden to Derrida* (pp. 71-82). The University of Chicago Press.
- Cao, Y., He, T. y Yi, W. (2020). Revolution, love and discourse: On Yan Lianke's "Hard as water". *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, 6(1), 31-40. <https://doi.org/10.18178/IJLL.2020.6.1.246>
- Chan, S. W. (2022). The dream, the disease, and the disaster. On Yan Lianke's dream of Ding Village. En R. Moratto y H. Y. F. Choy (Eds.), *The Routledge companion to Yan Lianke* (pp. 171-183). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003144564-14>
- Chen, T. (2021, August 31). Idiom as instrument: On Yan Lianke's "Hard Like Water". *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/idiomas-instrument-on-yan-liankes-hard-like-water/>
- Dai, J. (2016). A Diachronic study of Jingju Yangbanxi model Peking Opera music. En P. Clark, L. Pan y T.-H. Tsai (Eds.), *Listening to China's cultural revolution. Music, politics, and cultural continuities* (pp. 11-36). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9781137463579\\_2](https://doi.org/10.1057/9781137463579_2)
- Derrida, J. (1985). Des tours de Babel. En J. F. Graham (Ed.), *Difference in translation* (pp. 165-207). Cornell University Press.
- Farahzad, F. (2009). Translation as an intertextual practice. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 16(3-4), 125-131. <https://doi.org/10.1080/09076760802547462>
- Fisac, T. (2015). Yan Lianke: un autor comprometido con la literatura y la China contemporánea. *Revista de Occidente*, (407), 91-104.
- Fisac, T. (2018). ¿Traición o innovación? La influencia europea en la creación literaria del escritor chino contemporáneo Yan Lianke. Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, (40), 137-158. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2018.i40.06>
- Gil-Bardají, A., Otero, P. y Rovira-Esteva, S. (Eds.). (2012). *Translation peripheries. Paratextual elements in translation*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0360-1>
- González Puy, I. (2005). Introducción. En Anónimo, *La linterna roja* (pp. 6-17). Edinexus.
- Hatim, B. y Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. Longman.
- Hermans, T. (2003). Translation, equivalence and intertextuality. *Wasafiri*, 10(40), 39-41. <https://doi.org/10.1080/02690050308589868>
- House, J. (2006). Text and context in translation. *Journal of Pragmatics*, 38(3), 338-358. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.06.021>
- Kao, K. S. Y. (1985). Aspects of derivation in Chinese narrative. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 7(1/2), 1-36. <https://doi.org/10.2307/495192>
- Knight, C. a. (2004). *The literature of satire*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511485428>
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva reader* (T. Moi, Ed.). Columbia University Press.
- Ku, M. (2006). La traducción de los elementos lingüísticos culturales (chino-español). Estudio de 红楼梦 [Sueño en las estancias rojas] [PhD Thesis] Universitat Autònoma de Barcelona, España. <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-0809106-123747/mk1de2.pdf>
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Routledge.

- Lefevere, A. y Bassnett McGuire, S. (Eds.). (1990). *Translation, history and culture*. Pinter Publishers.
- Lei, C. (2019). Metáforas y culturemas en la lengua china. *Tonos Digital*, (37), 1-16. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7036668>
- Leung, L. (2011). Yan Lianke: A writer's moral duty. *Chinese Literature Today*, 1(2), 73-79. <https://doi.org/10.1080/21514399.2011.11833937>
- Leung, L. (2016). *Contemporary Chinese fiction writers. Biography, bibliography, and critical assessment*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315719504>
- Lin, J. (2013). *Yan Lianke Wenxue Yanjiu* (阎连科文学研究) [Investigaciones sobre la literatura de Yan Lianke]. Yunnan Chuban Jituan Gongsi.
- Littau, K. (1997). Translation in the age of postmodern production: From text to intertext to hypertext. *Forum for Modern Language Studies*, 33(1), 81-96. <https://doi.org/10.1093/fmls/XXXIII.1.81>
- Lovell, J. (2012). Finding a place: Mainland Chinese fiction in the 2000s. *The Journal of Asian Studies*, 71(1), 7-32. <https://doi.org/10.1017/S0021911811002993>
- Ludden, Y. (2013). China's musical revolution: From Beijing opera to Yangbanxi [PhD Thesis]. Kentucky University, U. S. [https://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/19](https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19)
- MacFarquhar, R. y Schoenhals, M. (2009). *La revolución cultural china*. Crítica.
- Mittler, B. (2003). Cultural Revolution model works and the politics of modernization in China: An analysis of "Taking Tiger Mountain by strategy". *The World of Music*, 45(2), 53-81. <https://www.jstor.org/stable/41700060>
- Mittler, B. (2016). Just beat It! Popular legacies of cultural revolution music. En P. Clark, L. Pan y T.-H. Tsai (Eds.), *Listening to China's cultural revolution. Music, politics, and cultural continuities* (pp. 239-268). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9781137463579\\_12](https://doi.org/10.1057/9781137463579_12)
- Moratto, R. y Choy, H. Y. F. (Eds.). (2022). *The Routledge companion to Yan Lianke*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003144564>
- Moreno-Arrones Delgado, J. C. (2022). Las yangbanxi u óperas revolucionarias chinas. *Revista de Occidente*, 496, 105-120.
- Niu, L. (2019). El clan del sorgo rojo de Mo Yan: estudio sociológico de la difusión y análisis de la traducción de los culturemas en las versiones inglesa y españolas [PhD Thesis]. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/234227>
- Pujals, E. (2019), en VV. AA. . *Pedir la luna. Una reflexión colectiva sobre el arte de traducir*. Enclave de Libros.
- Ramírez Bellerín, L. (2004). *Manual de traducción: chino-castellano*. Gedisa.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (s. f.). Barra. En *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)* (2.a ed.). <https://www.rae.es/dpd/barra>
- Rovira-Esteva, S., Casas-Tost, H. y Vargas-Urpí, M. (2019, 2022). *La literatura china traducida en España*. Base de datos en acceso abierto. <https://dticao.uab.cat/txicc/lite>
- Rovira-Esteva, S. y Tor-Carroggio, I. (2020). N. de la T.: dícese de un elemento controvertido. Análisis de la recepción de las notas del traductor en la traducción del chino de Diarios del Sáhara. *ONOMAZÉIN*, 50(2), 47-70. <https://doi.org/10.7764/onomazein.50.02>
- Royal Society of Literature. (2021, noviembre 30). Inaugural RSL International Writers Announced. Royal Society of Literature. <https://rsliterature.org/inaugural-rsl-international-writers-announced/>
- Sakellariou, P. (2015). The appropriation of the concept of intertextuality for translation-theoretic purposes. *Translation Studies*, 8(1), 35-47. <https://doi.org/10.1080/14781700.2014.943677>
- Song, W. (2016). Yan Lianke's mythorealist representation of the country and the city. *Modern Fiction Studies*, 16(4), 644-658. <https://doi.org/10.1353/mfs.2016.0057>
- Sun, S. (2015). *Drugs for the mind. Censorship in China*. Evatas Foundation.
- Sun, X. (2020). Traducción chino-español de los culturemas de El rábano transparente. *Hikma*, 19(1), 95-115. <https://doi.org/10.21071/hikma.v19i1.12017>
- The Susijn Agency. (s. f.). *Yan Lianke*. <https://thesusijnagency.com/yan-lianke/>
- Tor-Carroggio, I. y Rovira-Esteva, S. (2021). Chinese literary translation in Spain up until 2020: A quantitative approach of the who, what, when and how. *Skase: Journal of Translation and Interpretation*, 14(1), 67-94. [https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2021/806e727f9059/skase\\_a2021v14n1p67.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2021/806e727f9059/skase_a2021v14n1p67.pdf)
- Tsai, C. (2011). In sickness or in health: Yan Lianke and the writing of autoimmunity. *Modern Chinese Literature*

- and Culture*, 23(1), 77-104. <https://www.jstor.org/stable/41491041>
- Venuti, L. (2009). Translation, intertextuality, interpretation. *Romance Studies*, 7(3), 157-173. <https://doi.org/10.1179/174581509X455169>
- Vidal Claramonte, M. C. Á. (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Ediciones Colegio de España.
- Walsh, M. (2022). *The subplot. What China is reading and why it matters*. Columbia Global Reports.
- Wang, C. (2016). La traducción de la literatura china en España. *Estudios de Traducción*, 6, 65-79. <https://doi.org/10.5209/ESTR.53004>
- Wang, C. (2022). A geocritical study of Yan Lianke's Balou Mountain stories. En R. Moratto y H. Y. F. Choy (Eds.), *The Routledge companion to Yan Lianke* (pp. 298-310). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003144564-23>
- Wang, Z. y Xiao, H. (2013). Lun «Jianying Ru Shui» (论《坚硬如水》) [Acerca de Duro como el agua]. En J. Lin (Ed.), *Yan Lianke Wenxue Yanjiu* (阎连科文学研究) [Investigaciones sobre la literatura de Yan Lianke] (vol. 1, pp. 221-232). Yunnan Chuban Jituan Gongsì.
- Xue, Y. (2021). La recepción editorial y crítica de la narrativa contemporánea china en España [PhD Thesis]. Universidad de Salamanca. <http://hdl.handle.net/10366/149504>
- Yang, L. (1998). Ideological style in the language of the Chinese novels of the Cultural Revolution. *Modern Chinese Literature*, 10(1/2), 149-171. <https://www.jstor.org/stable/41490777>
- Yan, L. (2013). *Jianying Ru Shui* (《坚硬如水》) [Duro como el agua]. Yunnan Renmin Chubanshe.
- Yan, L. (2016). An examination of China's censorship system. En C. Rojas y A. Bachner (Eds.), *The Oxford handbook of modern Chinese literatures* (pp. 263-274). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199383313.013.13>
- Yan, L. (2024). *Duro como el agua* (B. Cuadra, Trad.). Automática Editorial.
- Yang, X. y Wang, M. (2023). On the rendering of intertextuality in Chinese-to-English literary translation: A case study on the English translation of Renmian Taohua. *International Journal of Translation and Interpretation Studies*, 3(3), 52-59. <https://doi.org/10.32996/ijtis.2023.3.3.7>

**Cómo citar este artículo:** Cuadra-Mora, B. (2024). Intertextualidad en la traducción de la novela Duro como el agua, de Yan Lianke. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 29(2), 1-16. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.356138>