

¿Es traducible el sonido?

Análisis de caso: la traducción de *Don Quijote* al chino

ZHI CHEN

Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai

Resumen: El sonido es la capa externa de la lengua. Una lengua fonéticamente bella es más agradable al oído. Tanto el chino como el español son lenguas musicales y acústicamente muy expresivas. Sin embargo, a la hora de hacer traducción entre ellas, ¿cómo se podría reproducir la concepción artística de la obra original, y hacer a los lectores de la lengua terminal inspirarse, conmoverse y disfrutar de la belleza de una misma manera como los de la lengua original?

El presente trabajo intentará indagar la traducibilidad del sonido mediante un análisis comparativo de los recursos fonoestilísticos entre el chino y el español, tomando como ejemplo la traducción al chino de *Don Quijote*, obra llena de poesías, romances y versos. Vamos a comparar la traducción de Dong Yansheng y Yang Jiang para detectar ciertas estrategias y métodos aplicables a la traducción de la fonoestilística entre el chino y el español.

Palabras clave: fonoestilística; traducción del sonido; comparación entre chino y español; *Don Quijote*.

1. Introducción

En este artículo intentamos indagar la traducción de la fonoestilística del español al chino mediante el estudio de dos versiones traducidas al chino de *Don Quijote*. La fonoestilística es, como su propio nombre lo indica, la estilística en el plano fónico, es decir, es la manera como el estilo se manifiesta en el sonido. En la traducción literaria el rol de la fonoestilística juega un papel muy importante, pues en el plano fónico, se manifiesta tanto el estilo del autor, como los sonidos particulares que posee un idioma, de ahí que su traducción adecuada sea muy importante, pues de lo buena o mala que sea dependerá como el lector percibe la musicalidad y el sentimiento que el autor quiere transmitir.

Hasta la fecha, existen muchas traducciones al chino de la obra *Don Quijote*. Escogemos la de Yang Jiang y la de Dong Yansheng como punto de referencia, ya que son las dos más autoritarias. Mediante el análisis de la traducción de los dos maestros, intentamos detectar los métodos más eficaces para traducir la fonoestilística del español al chino.

2. La fonoestilística y el estilo de *Don Quijote*

El estilo trata, en gran medida, de la forma, que es el vestido del fondo. Pues, la fonoestilística, retórica acerca de los sonidos, ¿qué función tiene para crear un estilo? Y específicamente, ¿Qué papel juega en la obra *Don Quijote*? Estos problemas son los que intentamos resolver en este capítulo.

2.1. La fonoestilística

Según el *Diccionario de Términos Filológicos*, la fonoestilística es un término propuesto por Trubetzkoy para designar una posible rama de la lingüística que se ocuparía de los procedimientos fonéticos y fonológicos de expresión y de appell¹. A los traductores les interesa saber cuáles son los sonidos y las combinaciones de sonidos de LO que pueden producir en el lector determinadas impresiones, sea de la función expresiva, sea de appell. Y ellos pueden procurar recrear tal impresión en la LT. Sin embargo, al hablar de la impresión, nos parece necesario aclarar que esta puede causarse, bien por puros sonidos, tal como las marcas extranjeras o la prevaricación de lenguaje que veremos más adelante, o bien por el entrecruzamiento de los sonidos y el sentido. Por ejemplo, la primera sentencia de la famosa poesía de Li Qingzhao (李清照) "寻寻觅觅, 冷冷清清, 凄凄惨惨...(xún xún mì mì, lěng lěng qīn qīn, qī qī cǎn cǎn: buscando, buscando, frío y claro, desolado y penoso...)", aquí, la impresión de la melancolía, el dolor, la soledad, el desconcierto se transmite tanto por el sentido de los vocablos como por los sonidos y el ritmo, claro está que estos últimos son la característica principal de esta poesía. Por lo tanto, en el primer caso de puros sonidos, podemos aplicar la transliteración mientras en el segundo caso, es donde debemos poner esmero cuidado.

Como todos los ejemplos en este artículo provienen de *Don Quijote*, mejor nos concentramos en el estilo de esta obra para ver el papel que desempeña la fonoestilística en este libro.

2.2. El estilo de *Don Quijote*

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, es sin duda la obra más comentada de la literatura española. Y se ha convertido en la obra más importante y representativa de la literatura española, y en una de las cuatro o cinco obras maestras de la literatura universal. Las figuras de Don Quijote y Sancho Panza tienen asimismo aliento universal: venían a revelar y personificar dos tipos humanos de valor permanente, es decir, el que valora, sobre todo, los ideales y el que tiene clara conciencia de la realidad. Según A. Rosenblat (2014), el *Quijote* se ha convertido en la realización más humana y acabada de la lengua castellana.

Respecto a la lengua, el ideal de Cervantes era formar una lengua fluida, natural y llana del habla popular, lo cual alcanza a tal grado que como si el autor tuviera una conversación directa con el lector de cualquier edad o en cualquier tiempo. Su lengua tiene un perfecto equilibrio entre lo natural y lo artístico, sin perjuicio de inclinarse por uno a otro extremo según las necesidades de la creación.

El Quijote se admira asimismo por la perfecta adecuación entre personaje y habla. Cada estrato social, cada profesión y aun cada individuo nos hacen sentir sus peculiaridades lingüísticas. Don Quijote, hombre

¹ Aquí vale la pena aludir a las funciones de lenguaje, formuladas por Bühler. El cree que cualquier lenguaje tiene tres funciones principales: la expresiva, con que el hablante manifiesta su estado psíquico; la llamada (appell), cuya finalidad es actuar sobre el oyente para dirigir su atención o atraerla sobre el hablante; la representativa(también llamada la informativa), que permite el lenguaje transmitir un contenido, o sea, contar algo.

de libros, habla de manera educada y literaria; Sancho, hombre del pueblo, se expresa como cualquier "paleta" del pueblo. El caballero caerá a veces en el arcaísmo; el escudero acudirá al tesoro del pobre, al refranero sin fondo.

Una profunda melancólica ironía reina en la obra. Cervantes hace la crítica de la España imperial, pero no de manera seria, sino humorística. Razón por la cual, los recursos cómicos quizá son los más característicos, los más originales y los más llamativos. Entre otros, será más destacado el juego con los distintos niveles del habla, desde las palabras más inocentes hasta el puro juego músico.

De allí viene la última característica en la lengua de *Don Quijote*: **la sonoridad**. El mismo Cervantes ha manifestado la idea por medio de su amigo "gracioso y bien entendido" con el que dialoga en el prólogo de la primera parte: "*procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo,...*" Y no sólo las palabras, sino también los nombres: a su rocín, Don Quijote lo llamó *Rocinante*, "nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo"; A Aldonza Lorenzo le puso el nombre de *Dulcinea*, que le pareció "músico y peregrino y significativo." Según A. Rosenblat (2014), la sonoridad y el ritmo es, sin duda alguna, uno de los encantos más sutiles de su prosa.

2.3. La fonoestilística en el Quijote

Cervantes, para hacer sus palabras sonoras, empleó muchos recursos fonoestilísticos tal como **la repetición**, incluyendo **la aliteración**, **la anáfora** y **la reduplicación** etc.; **la paronomasia**, una clase del juego de palabra; **la rima**, factor indispensable para las poesías clásicas, y la prevaricación del lenguaje, recursos con mayor fin cómico. No obstante, tantos recursos por encima de intensificar la sonoridad, desempeñan su rol en otros constituyentes del estilo. Por ejemplo, Sancho habla un lenguaje rústico como cualquier campesino, para destacar este punto, Cervantes le hace cometer equivocaciones en su habla, así logra evocar una impresión divertida y graciosa. No sólo la prevaricación tiene su finalidad cómica, la paronomasia también. Estos recursos, además de ayudar a formar la caracterización individual de los personajes y a reforzar el humorismo de la obra, también se sirven como un arma de burlarse de la ampulosidad y afectación de la lengua culta o literaria. Por ejemplo, la repetición demasiada— la cacofonía es una manera intencional de Cervantes para burlarse de la afectación.

2.4. La traducibilidad de la fonoestilística

Como ya hemos visto, la fonoestilística es un factor decisivo para el estilo de la *Don Quijote*. Por eso, será conveniente reflejarla en la traducción. No obstante, como la fonoestilística tiene que ver con los sonidos, que suele llamarse como hechos extralingüísticos, o sea la capa más exterior de la lengua, tradicionalmente se cree que es imposible de traducir. Entre otros, J. C. Catford (1965) ha dicho que la intraducibilidad se reflejará fundamentalmente en dos aspectos: el de la forma lingüística y el de la cultura. El Sr. Fu Zhongxuan (傅仲选, 1993), también clasifica como intraducibilidad absoluta los elementos de la forma lingüística y los contenidos culturales presentan una intraducibilidad relativa. Por ejemplo, el calambur, un tipo del juego de palabras, es absolutamente intraducible. ¿Cómo podemos traducir "Ató dos palos" al mismo tiempo "A todos, palos"? Y ¿cómo podemos traducir el retruécano como "客上天然居 · 居然天上客。人过大佛寺 · 寺佛大过人。" (*kè shàng tiān rán jū · jū rán tiān shàng kè · rén guò dà fó sì · sì fó dà guò rén*)? Parece imposible. Sin embargo, la intraducibilidad parcial no afectará la

traducibilidad general. Una obra literaria es un todo orgánico, por eso no podemos sacar una oración o un párrafo a discutir su traducibilidad, ya que una oración o un párrafo aislado de la obra, pierde su sentido. A la hora de traducir la fonoestilística, no podemos discutir la traducibilidad de los puros sonidos aislados, sino que debemos considerarlos en toda la obra— el llamado *macrocontexto*, en su función que desempeña en ella, o en su efecto que causan en ella. Lo que tratamos de traducir es precisamente el efecto, no los mismos sonidos. En este sentido, creemos que esta figura es traducible, en la mayoría de los casos. Newmark (1988) afirma: "*the translator cannot afford the luxury of saying that something cannot be translated...*" [el traductor no puede permitirse el lujo de decir que algo no se puede traducir.] Porque para él, como el último recurso, la explicación es la traducción.

2.5. La traducción de la fonoestilística: el efecto equivalente

En cuanto a las normas de la traducción, todavía no se ha fijado una teoría. En China, tenemos principalmente cuatro versiones: la de Yan Fu (严复) — *la fidelidad, la fluidez y la elegancia*; la de Lu Xun (鲁迅) — *fácil de entender y mantener el encanto de la obra original*; la de Fu Lei (傅雷) — *búsqueda de la similitud espiritual*; y la de Qian Zhongshu (钱钟书) — *la traducción sin dejar huella*. En el occidente, las dos más citadas son *la traducción equivalente*, que requiere no sólo la equivalencia en el contenido sino la forma también, y *la traducción de efecto equivalente*, que busca que el nuevo texto produzca en sus lectores el efecto más aproximado al que el texto original pueda producir en los lectores nativos. Para nosotros, creemos que esta última es más razonable y más aplicable a la traducción de la fonoestilística. Pese a que este término fue formulado por E.A.Nida en 1964, ya existía en la práctica de traducción por muchos siglos. Ya en el siglo VII, el gran traductor chino Xuan Zang (玄奘) planteó su principio como "既须求真 · 又须喻俗". "求真" significa *buscar la corrección*; "喻俗" significa *hacerse entender*. En el siglo XVIII, A.F.Tyler (1978), define una "*buena traducción*" así:

" *I would therefore describe a good translation to be, that, in which the merit of the original work is so completely transferred into another language, as to be as distinctly apprehended, and as strongly felt, by a native of the country to which that language belongs, as it is by those who speak the language of the original work.*" [yo por consiguiente describiría una traducción buena como tal en que el mérito de la obra original es tan completamente transfundido en otra lengua como tan ciertamente aprehendido, y tan fuertemente sentido, por un nativo del país a que pertenece aquella lengua, como esto es por quienes hablan la lengua de la obra original.]

Se nota claramente que para Tyler, los dos grupos de lectores deben aprehender y sentir la obra original de una misma manera, lo cual es precisamente la clave del concepto del efecto equivalente.

¿Por qué el efecto equivalente es fundamental para la traducción de la fonoestilística del español al chino? Evidentemente, las dos lenguas son demasiado diferentes, crear una traducción formal exactamente igual es imposible. Por otro lado, siempre prevalece la traducción semántica. De acuerdo con E.A.Nida (1986), en las siguientes cuatro situaciones, tenemos que hacer algún ajuste.

- 1) Cuando una fiel y formal traducción es posible de causar un malentendido del sentido denotativo;

- 2) Cuando una fiel y formal traducción no tiene sentido, o sea, es totalmente oscura en el sentido denotativo;
- 3) Cuando una fiel y formal traducción es difícil de entender tanto en la semántica como en la sintaxis;
- 4) Cuando una fiel y formal traducción es posible de generar serio malentendido del sentido connotativo de la obra original o una significativa pérdida en la apropiada apreciación de los valores estilísticos de la obra original.

3. Análisis de la traducción de la fonoestilística en *Don Quijote*

Uno de los rasgos principales de *Don Quijote* consiste en el lenguaje familiar, es donde permanece el espíritu y el gran poder creativo de Cervantes. Las palabras, nada afectadas, poseen tanto sonoridad como significado, mostrando un gran equilibrio y armonía. Para llegar a tal meta, Cervantes utiliza muchos recursos fonoestilísticos. Debido a su gran cantidad, los clasificamos en cinco especies: **medio de la repetición de los sonidos**; **medio de rimas**; **medio de imitación de los sonidos (onomatopeya)**; **medio de juego de palabras (paronomasia)**, y otros medios que causan cierto efecto fónico, tal como **las prevaricaciones del lenguaje**. Ahora, vamos a analizarlos uno tras otro.

3.1. Medios de la repetición de los sonidos

La repetición de los sonidos, pese a ser criticada por algunos estudiosos, es una actitud deliberada en Cervantes, como ayuda a la fuerza expresiva de la obra. Según A. Rosenblat (2014), el uso de la repetición sonora es un método estilístico usado por el autor para conseguir un valor cómico, dramático o irónico en su obra.

Los medios de la repetición de los sonidos se dividen en: **la aliteración**, **la similitud**, **la anáfora**, **la reduplicación** y **la cacofonía**. A la similitud hay que entenderla como un medio de repetición en prosa (a pesar de que normalmente se da en verso). En cuanto a la cacofonía, en *Don Quijote* Cervantes hace uso de esta, o como un recurso irónico para criticar el afectismo o para crear un estilo más coloquial.

3.1.1 La aliteración

Esta figura empieza a decaer desde el final del Siglo XV, razón por la que no nos encontramos con una rica demostración en la obra. Sin embargo, el empleo de la aliteración puede causar una armonía imitativa, al traducirla, el traductor debería tomar en cuenta recrear este mismo efecto armónico. Véamos los ejemplos:

1. ...asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas *sonadas soñadas* invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (I, cap. I)

杨译: 他固执己见, 深信他所读的那些荒唐故事都是千真万确的、世界上最真实的信史。(P.13)

董译: 他对这一切深信不疑, 居然以为他读到的那些痴人说梦般的胡编乱造都确有其事, 除此之外, 世界上不存在别的凿凿有据的历史。(P.14)

Aquí, vemos que la versión de Yang Jiang pasa por alto la aliteración de "*sonadas soñadas*" mientras que la versión de Dong Yansheng tiene mucho cuidado en traducirla, para esto, el traductor hace uso de dos modismos con un significado más o menos igual, para recrear el efecto armónico del original español. Es interesante señalar que si el traductor hubiese usado uno de estos modismos, la oración hubiese perdido armonía rítmica, aunque hubiese sido suficiente para traducir el significado; al hacer uso de dos modismos juntos, Dong Yansheng muestra claramente su deseo de reflejar la aliteración. El método empleado para compensar tal efecto lo llamamos *énfatización del tono*, pues a través de la repetición inmediata de dos modismos similares, el tono de la oración queda reforzado, provocando así un efecto armónico en la traducción china.

2. ... todos los demás, sin hacer más *cala y cata*, perezcan. (I, cap. VI)

杨译：别的书不用再审查，一律处死吧。(P. 44)

董译：其余的嘛，也不必费心劳神，统统除掉拉倒。(P. 46)

"sin hacer más *cala y cata*" es una expresión, que significa "sin hacer más averiguaciones"; "*cala y cata*" se refiere a la diligencia que hacen para averiguar la cantidad de los bastimentos y provisión. La *cala* se entiende de lo sólido y árido, y la *cata*, de lo líquido. La versión de Yang se limita a traducir el sentido semántico de la expresión pero no le da importancia el matiz estilístico que conlleva. Por el contrario la versión de Dong, en cambio toma nota de esto, él usa una fórmula de cuatro caracteres "费心劳神" para compensar "*cala y cata*"; inclusive al nivel de la estructura sintáctica, la versión de Dong respeta el carácter yuxtapuesto de "*cala y cata*", pues hace también uso de un modismo chino, que cumple semejante función, así la versión de Dong consigue recrear la aliteración.

Con esto, no queremos decir que todas las estructuras de yuxtaposición se pueden traducir a la fórmula de cuatro caracteres. En la práctica de la traducción, no existe ninguna regla fija. La traducción, por encima de ser una ciencia, es una arte, en donde cualquier forma debe ser al servicio del contenido. Veamos el siguiente ejemplo:

3. Y no lo tengas a mucho; que *cosas y casos* acontecen a los tales caballeros por modos tan nunca vistos ni pensados, que con facilidad te podría dar aún más de lo que te prometo. (I, cap. VII)

杨译：你别以为这有什么希奇。游侠骑士的遭遇，好些是从古未有而且意想不到的，所以我给你的报酬即使比我答应的还多，我也绰有余力。(P. 52)

董译：你别以为这有什么了不起，其实游侠骑士的境遇和机遇从来都是亘古未见始料不及的，也许不费多大力气，我赠送给你的会远远超过我许诺给你的。(P.54)

Para traducir la aliteración de "*cosas y casos*", el Sr. Dong usa dos palabras con la misma terminación "yù", trasladando el sentido a la vez la forma. Mientras que la Sra. Yang usa "遭遇", según define el *Diccionario del Chino Contemporáneo*, esta palabra significa, en la mayoría de los casos, encontrarse o los

encuentros con desgracias. Por lo contrario don Quijote, en este caso quiere decir las oportunidades e incluso los milagros que le van a pasar, por eso, no nos parece muy cierto el uso de esta palabra, pese a que también puede referirse a encuentros generales. Además, con una sola palabra así, tampoco refleja el efecto de la aliteración.

Resumiendo, podemos decir que la aliteración es un elemento traducible, para lo cual hay que hacer uso de diferentes técnicas de traducción: **la compensación** (ejemplo.1 y 2), que puede subclasificar en la medida de enfatizar el tono (ejemplo.1) y la medida de cambiar la figura retórica (ejemplo.2); **la traducción literal** como el ejemplo.3.

3.1.2 La similitud

La similitud es un juego con la rima, o sea, con la terminación. Fray Luis de Granada, en su *Retórica eclesiástica* recomendaba evitar el frecuente encuentro de vocales, la excesiva repetición de una misma letra y el encuentro de vocablos consonante, Pero Cervantes jugaba con todos los recursos, y los parodiaba. Al traducirla, tenemos que tomar atención en reflejar este efecto irónico y paródico.

4. Servía en la venta, asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo fuerte y del otro no muy sana, (I, cap. XVI)

杨译：客店里还有个帮佣的阿斯杜利亚姑娘，她宽脸盘，扁脑勺，塌鼻子，瞎一只眼，另一只也有毛病。(P.111)

董译：在店里帮工的是一个阿斯图里亚斯女子，长着一张宽脸盘，扁脑勺，塌鼻子，一只眼看不见，另一只也有毛病。(P.114)

Aquí, es evidente que la similitud de "-a", como una letra es imposible traducirla. Pero tenemos cierta medida para recrear el mismo efecto. Ambos traductores usan **la modulación de sílabas**, que es otro tipo de **compensación**. En chino, una sílaba constituye un carácter y una palabra puede constituirse por una o varios caracteres. La organización de las palabras precisamente se basa en el número de sílabas, o sea, las palabras compuestas por el mismo número de sílabas se usan juntas. Por ejemplo: 惨象，已使我目不忍视了；流言，尤使我耳不忍闻。(鲁迅《纪念刘和珍君》) Aquí, las palabras de dos sílabas y las de cuatro sílabas se contraponen, así que la oración se ve muy ordenada y bien proporcionada.

Pues bien, la Sra. Yang y el Sr. Dong, se sirven de esta característica del chino usando la triple oposición de frases de tres sílabas, creando de este modo un efecto humorístico. Y la imagen de la moza sale igualmente viva e interesante.

5. --Deteneos, caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quien sois, de dónde venís, adónde vais, qué es lo que en aquellas andas lleváis ;... (I, cap. XIX)

杨译：“骑士们！或者随你们是什么人吧，站住！快快交代：你们是谁，打哪里来，往哪里去，这担架上抬着的又是谁。”(P. 139)

董译：“众骑士请止步！不论诸位是何许人士，立即向我通报各自姓名，来自何处，前往何方，肩輿内装载何物。”(P.141)

En este ejemplo, para reflejar la similitud de "-is", los dos traductores usan la misma técnica, *la modulación de sílabas*. Esta vez, trata de la oposición de las frases de cuatro sílabas. Así que, la oración se ve tan concisa y ordenada como la original. Además cabe mencionar que el Sr. Dong, en este caso, imita mejor el lenguaje culto de don Quijote, que es un rasgo principal de la obra.

6. --Plega a Dios, Sancho, que así sea; porque del *dicho* al *hecho* hay gran *trecho*. (II, cap. XXXIV)

杨译：“桑丘啊，但愿天意能如人意！因为‘说是说，干是干，相隔很远’呢。”(P.249)

董译：“桑丘，但愿上帝保佑你说到做到。可是，说是说，做归做，相符难得。”(P.715)

Se sabe que aquí trata de la traducción de una frase hecha. Aunque la estructura sintáctica de los dos es similar, pero creo que la del Sr. Dong es mejor. Porque el "说" y el "做" tiene el mismo vocal, así que refleja más exactamente la similitud de "-cho". En una palabra, a través de apreciar estos ejemplos, podemos concluir que generalmente, la similitud propiamente dicha, igual como la aliteración, es imposible de traducir. Pero a los traductores tampoco les interesa el grafema de LO, sino el efecto fónico que causa tal y cual grafema o combinación de grafemas. En el caso de la similitud, gracias a que lleva un ritmo paralelístico, según A. Rosenblat (2014) podemos aplicar en su traducción la modulación de sílabas con el motivo de compensar el mismo efecto paralelístico y simétrico. Tal modulación, a veces, se debe a la intención deliberada de los traductores (ejemplo. 4, 5), pero otras veces, se atribuya a la mera intuición (ejemplo 6), que consiste en una reacción automática en el proceso de traducir.

3.1.3 La anáfora

La anáfora trata de la reiteración de una o varias palabras al comienzo de frases análogas o al principio de cada verso. Esta figura se basa en el efecto del ritmo sobre la sensibilidad humana. La reiteración de las palabras es síntoma de interés, emoción o énfasis, atrae la atención y hace más intenso el significado. Este recurso tiene un fuerte estilo oratorio. De modo que al traducirla, debemos poner énfasis en recrear el mismo ímpetu y majestuosidad. Lo afortunado es que como la anáfora trata de la repetición de palabras, no fonemas o grafemas como la aliteración o la similitud, podemos traducir su significado y a la vez mantener su secuencia.

7. -- ¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida, *o* vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, *o* a ver desde esta altura, como otro despiado Nero, el incendio de su abrasado Roma, *o* a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes... (I, cap. XIV)

杨译：“山里的妖精啊！你难道还要来瞧瞧，给你虐待死的可怜人当了你的面、伤口里是否会冒出血来吗？或者干下了狠心事儿自鸣得意吗？或者要象个全无心肝的尼罗，居高临下地观赏烧剩的罗马吗？或是要象达吉诺的忤逆女儿践踏父亲的尸首那样，凶悍地践踏这倒霉人的遗体吧？你来干什么？... (P.100)

董译：你这条满山乱窜的凶狠毒蛇！你的铁石心肠已经要了他的命，现在跑来，难道还要害得这可怜人浑身的伤痕重新鲜血淋漓不成？还是来这儿炫耀只有你这种凶狠的人才干得出的好事？还是象残忍的尼禄一样，站在高处欣赏大火冲天的罗马城？再不就是想学习那个践踏生父塔吉诺尸首的不孝之女趾高气扬地从这具不幸的躯体上踩过去？快说吧，你到底来干什么？... (P.102)

Esta anáfora aparece en prosa, así que al traducirla, puede ser un poco liberal. La Sra. Yang usa "或者...或者...或是" para traducir "o... o...o..." , mientras el Sr. Dong emplea "还要...还是...还是..." ninguno de los dos traduce exactamente la anáfora de "o", pues si usa la repetición de las tres mismas palabras, a nosotros nos parecerá monótono, y no suena bien. Así con un cambio mínimo, sale más natural y más agradable al oído.⁸ -- ¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido *tanto* con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías? ... ¿ Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises, y aquella turbamulta de *tanto* famoso caballero, *tanto* Emperador de Trapisonda, *tanto* Felixmarte de Hircania, *tanto* palafrén, *tanta* doncella andante, *tantas* serpientes, *tantos* endriagos *tantos* gigantes, *tantas* inauditas aventuras, *tanto* género de encantamientos, *tantas* batallas, *tantos* desaforados, *tanta* bazarra de trajes, *tantas* princesas enamoradas, *tantos* escuderos condes, *tantos* enanos graciosos, *tanto* billete, *tanto* requiebro, *tantas* mujeres valientes, y, finalmente, *tantos* y tan disparatados casos como los libros de caballerías contienen? (I, cap.XLIX)

Así repite veintiuna veces la palabra "tanto" cuando el Canónigo de Toledo, compadecido de ver a Don Quijote preso en una jaula, víctima de sus libros de caballerías. El empleo de esta figura tiene el fin de neutralizar el conmovedor patetismo de la escena. (9)

杨译：“先生，您读了些恶劣无聊的骑士小说，怎么脑经就糊涂了，竟自以为着了魔，还把这类分明虚假的事都信以为真呀？象那么无穷无尽的阿马狄斯，那么大群的著名骑士，那么多特拉比松达皇帝，那么多费丽克斯玛德·台·伊尔加尼亚，那么多女人坐的马匹和游荡的姑娘，那么多的蛇和怪兽和巨人，那么多闻所未闻的奇遇，各种各样的魔法，那么多的打仗和凶狠的搏斗，那么华丽的服装，那么多痴情的公主，封为伯爵的侍从、滑稽的侏儒，那么多的情节和谈情说爱，那么多好斗的女郎——一句话，骑士小说里讲的那么多荒乎其唐的东西，稍理性的人，哪里会信以为真呢？ (P.445)

董译：“绅士先生，那些艰涩无聊的骑士小说果真有这么大本事搅昏您的头脑，并得您真的相信自己中了魔法，以及诸如此类荒诞不经的胡言乱语？常人的头脑怎么可以认为世上真的出现过子孙绵延的阿马迪斯家族、成群结伙的著名骑士，还有什么特拉布松皇帝、什么费里克斯马尔特·德·伊尔卡尼亚，什么驯马、什么游荡淑女、什么毒蛇怪兽、什么巨人、种种怪诞的冒险、花样翻新的魔法、激烈的战斗呀、凶狠的厮杀呀、奇装异服、多情公主、当伯爵的侍从、出洋相的侏儒、书来信往谈情说爱、女人称雄，等等；总之，骑士小说上那些连篇的胡说八道？... (P.441)

Aquí, ni la Sra. Yang ni el Sr.Dong repite tantas veces como la obra original. Yang sólo repite trece veces de "那么" y "那么多" y Dong se reduce más aún a seis veces de "什么". Pues, de acuerdo con la costumbre china, no usamos repeticiones en tanta frecuencia y en tan corto sintagma. Así para lo natural de la LT, ambos traductores reducen el número de repetición. Por medio de este ejemplo y el segundo se ve que pese a la relativa facilidad de traducir la anáfora, para adaptarse al gusto de los lectores chinos, hay que hacer pequeño reajuste en base de la traducción literal.

9. «*Sancho* lo dijo, *Sancho* lo hizo, *Sancho* tornó y *Sancho* volvió»,... (II, cap.XXXIII)

杨译：‘这是桑丘说的’，‘这是桑丘干的’，这又是桑丘，那又是桑丘，... (下，P.244)

董译：‘这是桑丘说的，这是桑丘干的，这也是桑丘，那也是桑丘’，... (P.710)

Este ejemplo consiste de la combinación de la anáfora y la similitud. El rasgo de esta oración trata de su uniformidad. Por eso, al traducirla, lo más importante es reflejar este carácter. Podemos ver que en ambas versiones, esto es perfectamente trasladado. Pese a que la forma de la anáfora de "Sancho" se cambia con la de "这", el efecto fónico sigue mantenido.

En fin, la traducción de la anáfora, como ya hemos visto no causa mucho problema al traductor, sólo cuando los lectores chinos no aceptarán la demasiada repetición (ejemplo. 8) , han de cambiar un poco la forma, reduciendo el número (ejemplo. 8) o reemplazando otra palabra (ejemplo.7). En la condición de la combinación de la anáfora y la similitud (ejemplo. 9) , hay que compensar con la modulación de sílabas o crea una nueva estructura anafórica.

3.1.4 La reduplicación

Esta figura es una repetición inmediata, por aposición, que tiene un valor intensificador. Como trata de la repetición de dos palabras seguidas, se ve fácil para traducirla. Sin embargo, no pasa esto en realidad. A veces, en chino es imposible mantener la misma orden de palabras o por razones culturales, no se puede reflejar exactamente la repetición. Como ya hemos destacado que la traducción es una tema artística, en cuya realización, hay que considerarla en todos los aspectos, lo morfológico, lo sintáctico, lo cultural etc. Ahora, vamos a concentrarnos en el análisis de los ejemplos concretos:

10. --"¡Moros, *moros* hay en la tierra! ¡*Moros, moros!* ¡*Arma, arma!*"

(I, cap. XLI)

杨译：“摩尔人上岸了！摩尔人来了！快拿起武器！快拿起武器！” (P.385)

董译：“摩尔人，摩尔人上岸了！摩尔人，摩尔人，快抄家伙！快抄家伙！” (P.380)

Se ve que la Sra. Yang no traduce las dos reduplicaciones de "Moros" mientras que el Sr. Dong conserva la forma al pie de la letra, por eso, leyendo la versión de Dong, con el ritmo breve, percibimos más el pánico y el desconcierto del pastor mozo.

En cuanto a la reduplicación de "arma", pese a que los dos traductores la traducen con precisión, cada uno tiene su propio estilo. Especialmente se destaca el del Sr. Dong, pues "抄家伙" es una frase típica del dialecto norteno, mientras "快拿起武器" refleja lo culta de la traductora.

11.--¿*Leoncitos a mí?* ¿*A mí leoncitos*, y a tales horas? (II · cap XVII)

杨译：“拿狮崽子来对付我吗？这个时候！拿狮崽子来对付我！... (下 · P.117)

董译：“光天化日之下，拿狮崽子吓我？我怕狮崽子？... (P.585)

La reduplicación en este ejemplo es especial, cuya formación trata del cambio de orden de los dos sintagmas. Además, en español, omite el verbo pero en chino para expresar una idea completa, deberían agregar el verbo. La Sra. Yang usa "对付", y el Sr. Dong usa "吓" y "怕". La Sra. Yang no traduce exactamente la reduplicación, sino que emplea la repetición de una misma oración con diferente entonación, la primera de interrogación adversativa, y la segunda de oración exclamativa, imitando asimismo la actitud despectiva de don Quijote. El Sr. Dong, aprovechando ingeniosamente dos verbos diferentes, poniendo así el "我" en la posición de objeto y sujeto respectivamente, recreando con éxito la forma de la reduplicación al mismo tiempo el efecto irónico.

12. ¡ *Viva, viva* el rico Camacho con la ingrata Quiteria largos y felices siglos, y *muera, muera* el pobre Basilio, cuya pobreza cortó las alas de su dicha y le puso en la sepultura! (II, cap. XXI)

杨译：但愿有钱的卡麻丘和没心肝的季德丽亚白头偕老，我巴西琉是穷人，没法子追求幸福，只有死路一条，让我这会儿就死吧！ (下 · P.152-153)

董译：愿财主卡马却和负心的契特丽亚幸福美满、白头偕老！就叫可怜的巴西里奥死了吧，快死了吧！谁让他穷得够不着幸福，只够得着坟墓呢？ (P.119)

En este ejemplo, si traducen literalmente "viva", a los lectores chinos les parecería ridícula, pues esta palabra, en la cultura china, lleva un espeso matiz político, que en general se refiere a los emperadores o los líderes importantes. Pues nos chocaría mucho el de aplicarla a un normal rico. Por lo tanto, ambos evitan la reduplicación de "viva", reemplazando otra palabra con la misma función "但愿"/"愿" expresando la misma idea del deseo irónico. En cuanto la otra reduplicación de "muera", la Sra. Yang adopta la traducción oblicua, perdiendo la forma, y el Sr. Dong se esfuerza por mantenerla, usando "死了吧·快死了吧!" para imitar la anadiplosis; respecto al tono, lo traslada también perfectamente, igual modo imperativo como la obra original.

Aquí, nos parece necesario explicar primero el significado de "trapa". Según la nota de la obra, es voz usada para dejar paso libre a una persona de categoría, en el *Diccionario de uso del español*, dice así: "ruido de pies, de voces, etc., producido por gente." Desde la perspectiva de conseguir el efecto equivalente, nos inclinamos a la traducción de la Sra. Yang, pues aunque "trapa" es una palabra onomatopéyica, aquí tiene su propia función de hacer dejar paso libre, y esto en chino generalmente decimos "走开·走开". Mientras el Sr. Dong, en cambio imita el ruido de pies, parece que no concuerda bien con el "让开·让开", pues lo que incluye entre comillas debería ser la voz de alguien, no primero el ruido de pies y luego viene la voz, si es así, debería dividir en dos sintagmas, usando dos veces las comillas. De todas maneras, la reduplicación de este ejemplo puede traducir literalmente sin problema.

En resumen, en cuanto la reduplicación, en la mayoría de los casos, podemos traducirla al pie de la letra (ejemplo.10); pero en otros casos dados, debido a la laguna tanto gramatical (ejemplo.11) como cultural (ejemplo.12), debemos añadir algo o cambiar algo, pero el principio de mantener el efecto equivalente, no se puede perjudicar de ninguna manera.

3.1.5 La cacofonía

El estilo de Cervantes es su lenguaje natural y llano. Él se opone intensamente al latinismo y la afectación. Razón por la cual la cacofonía intencional viene a ser un recurso importante para burlarse de la afectación y destacar el estilo coloquial, que especialmente ocurre con Sancho. Además también trata de una manera de dar su obra variedad, formando una parte particular e interesante de toda su elaboración literaria. Al traducirla, a veces nos causa problema por el sonido cacofónico originado por la repetición de algunos fonemas, en este caso, sólo podemos traducir libremente tratando de reflejar ese sentido humorístico y cacofónico.

13. La **razón** de la sin **razón** que a mi **razón** se hace, de tal manera mi **razón** enflaquece, que con **razón** me quejo de la vuestra ferosura. (I, cap. I)

杨译：你以无理对待我的有理·这个所以然之理·使我有理亏气短；因此我埋怨你美·确是有理。(P.12)

董译：你以无理的理由回报我的一番道理·我为你的美貌哀叹不已·实属理所当然。(P.13)

Esta es una cita de un libro de caballerías, usada por Cervantes como objeto de burla. Notamos que ambos traductores destacan la palabra "理", y con la repetición de esta palabra, imita el efecto cacofónico. Pero comparativamente dicho, la versión de la Sra. Yang se oye más parecida a la cacofonía, pues ella trata de poner el "理" en el final de cada sintagma, creando un efecto intenso.

14.No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza, y alabáronse mucho, y le pidieron que dijese la carta *otras dos* veces, para que ellos, asimismo, la tomasen de memoria para trasladarla a su tiempo. Tornóla a decir Sancho *otras tres veces*, y *otras tantas* volvió a decir *otros tres* mil disparates. *Tras esto*, contó asimismo las cosas de su amo; ... (I, cap.XXVI)

杨译：他们俩瞧桑丘这般好记性，不胜好笑，都把他的记性大大夸赞一番，还叫他把那封信再背两遍，好让他们也记在心上，等有功夫再写下来。桑丘又重来复去背了三遍，每遍都背得不一樣，遍遍笑话百出。接着他把自己主人的其它些事情也讲了。(P.220)

董译：两人见桑丘的记性这么好，都笑了起来，而且连连夸赞，叫他把信再背两遍，他们记住了好找时间抄出来。桑丘又把信背了三遍。信口开河胡诌了一大堆。然后他还讲了主人的好多事情，... (P.218)

Aquí, por medio de la cacofonía de "tra-", "tro-", "tor", "tre" etc., Cervantes reproducen perfectamente la torpeza de Sancho, lástima que en chino, no podemos recrear exactamente el mismo juego fónico. Los dos se limitan a la traducción oblicua, sólo reflejando el sentido.

15....y ahora no parece por aquí esta cabeza que vi cortar por *mis mismísimos* ojos, ... (I, cap. XXXV)

杨译：今天呢，这个脑袋又不知到哪里去了；我亲眼看着它砍下来的... (P.324)

董译：这会儿呢，又找不见那个脑袋了。我刚才明明亲眼看到它被砍下来了... (P.320)

Sancho, como un campesino sin educación, siempre usa lenguaje rústico, que conlleva un estilo coloquial. Aquí "mismísimos" será un buen ejemplo. Y notamos que la Sra. Yang lo pasa por alto y no lo enfatiza con intención mientras el Sr. Dong lo compensa con añadir el adverbio "明明", así intensificando más el tono.

16.... y el diablo me pone ante los ojos *aquí, allí, acá* no, sino *acullá*, un talego lleno de doblones,... (II, cap. XIII)

杨译：魔鬼老把满满一口袋金元放在我眼前，一会儿在这里，一会儿在那里，不在这边，就在那边；(下，P.90)

董译：老是觉得不是这儿就是那儿，魔鬼总在我面前丢下满满一口袋金币，... (P.559)

Aquí, la cacofonía de las cuatro palabras es una manera de hablar, típica de los campesinos. La Sra. Yang, por medio de agregar dos estructuras paralelas en chino (“一会儿...一会儿”，“不...就...”） reproduce el lenguaje rústico de Sancho Panza.

En resumidas cuentas, para traducir la cacofonía, podemos adoptar muchas técnicas, entre otras, *la traducción literal* (Ejemplo.13), *la traducción oblicua* (Ejemplo. 14) *la compensación* con añadir palabras (Ejemplo. 15) o frases (Ejemplo. 16) para enfatizar más el tono, reproduciendo así, el efecto de la cacofonía.

3.2 Medios de la rima

Como hemos mencionado que Cervantes es un gran creador lingüístico. Esta capacidad no sólo se ve por su prosa, sino más aun por sus versos. En *Don Quijote*, podemos ver muchos poemas, sonetos o glosas. Todos estos son rimados, entre otros, hay la rima alternante, la rima pareada, la rima cruzada etc. Según dice Vicente Gaos, a los buenos poetas, la tiranía de la rima les fuerza a encontrar sus mayores bellezas. Razón por la cual, los traductores deben prestar mucha atención en la lectura y valores su contribución a la calidad estilística del conjunto. Sólo así lograrán reproducirla o compensarla.

17. Crece el dolor y crece la vergüenza
en Pedro, cuando el día se ha mostrado,
y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza
de sí mismo, por ver que había pecado:
que a ver magnánimo pecho a haber vergüenza
no sólo ha de moverle el ser mirado;
que de sí se avergüenza cuando yerra,
si bien otro no ver que cielo y tierra. (I, cap.XXXIII)

杨译：“彼得望着将要破晓的天，
加添了悲痛，越发意乱心亏，
虽然当时没有谁在旁边，
他心里明白自己是犯了罪：
伟大的胸怀不肯自欺自骗，
不必被人知道才感觉羞愧，
有了过错良心的谴责难免，
尽管天地之外一无人见。 (P.295-296)

董译：佩德罗注视天色大亮，

痛苦与羞愧不断增长。
举目四周虽无一人窥探，
也不能饶恕可耻的不端。
即便过错不为外人知晓，
宽厚的胸怀王仍如火燃烧。
深深懊悔自己不慎失足，
哪怕面前只有黄天后土。（P.291-292）

Enfocándolo desde la pura perspectiva formal, nos damos cuenta de la excelente traducción de la Sra. Yang en respecto a la rima alternante, cuya fórmula es *abab*. Mientras que el Sr. Dong la cambia en la rima pareada, la cual también tiene su propia característica. Así, sabemos que para traducir la poesía, lo más importante, como pasa con cualquier especie de texto, es reflejar el sentido, luego, en base de esto, trata de mantener la original rima o crear otra nueva. Todo depende de por una parte, la importancia de la rima para contribuir el valor estético, por otra parte, del respectivo estilo o capacidad lingüística de cada traductor.

18. Es de vidrio la mujer;
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar,
porque todo podría ser. (I, cap.XXXIII)

杨译： 女人是琉璃做成，
别考验她的坚脆，
试试她碎、不碎，
因为两者都可能。（P.297）
董译：女人全是玻璃做成，
别去试验是否坚硬。
或者破碎或者幸存，
什么事情都会发生。（P.293）

En la poesía original, rima en cada verso. Pero ninguno puede trasladar el significado a la vez la rima. Por eso, cada uno hace su cambio. Se ve que la coincidencia del sentido y la rima no pasa en cualquier momento.

19. A la guerra me lleva

mi necesidad;
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad. (II, cap.XXIV)

杨译：“我从军是因为穷困；
如果有钱，我决不肯。”（下·P.178）

董译：穷人只好去当兵，
有钱谁肯来卖命。（P.644）

A la primera vista, parecería que la traducción del Sr. Dong es mejor, gracias a su antítesis ordenada y su rima. Pero, a nuestro parecer, la de la Sra. Yang tiene más ventaja. Pues hay que darse cuenta de que la obra original trata de una seguidilla cantable, cuya característica es su forma flexible, como vemos aquí, donde hay varias puntuaciones. La Sra. Yang, mediando la aliteración de "困" y "肯" y la vocal nasal "un" y "en", y la puntuación "如果有钱" recrea el mismo efecto de esta canción.

En una palabra, para traducir la rima, precisa en gran medida el ingenio y la inspiración del traductor. Un capaz traductor, puede reflejar el significado semántico asimismo la rima. Pero vale la pena mencionar que no se requiere una rima exacta como la original, porque la forma, como hemos mencionado muchas veces, debe ponerse al servicio del fondo.

3.3 Medios de la imitación de los sonidos

Aquí nos referimos a la onomatopeya. Esta figura retórica no se destaca mucho en *Don Quijote*. Pero como es una parte de la fonoestilística, escogemos unos pasajes para analizar y buscar la manera apropiada de traducirla.

20.... le sobrevino otra mayor, que fue que le pareció que no podía mudarse sin hacer *estrépito* y ruido,... (I, cap. XX)

杨译：不料难的还在后面：他方便的时候要不出声响实在办不到。（P.151）

董译：不料，更大的难题还在后面：方便的时候怎么才能不劈啪乱响呢？（P.152）

Primero veamos el significado de "estrépito", en el *Diccionario de uso del español* (1966: 235), define así: «Estruendo». Ruido muy grande, como el de caerse muchas cosas a la vez, o el que hace mucha gente moviéndose y gritando. Como ya hemos dicho antes, traducir las palabras onomatopéyicas no trata de la transliteración, sino que debería reflejar el sonido en la mente de los lectores originales y hacer entender a los terminales. Aquí la Sra. Yang, quizá por una vergüenza femenina, traduce este sonido de una manera vaga. El Sr. Dong, en cambio, lo traslada exactamente, y así lleva mucho sentido de humor, creando con más viveza y la imagen cómica de Sancho.

21. Digo que oyeron que daban unos golpes a compás, con un cierto *crujir* de hierros y cadenas, que acompañados del furioso *estruendo* del agua, que opusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote. (I, cap.XX)

杨译：那是有节奏的敲打声，夹杂着铁片和铁链的碰擦声，再加上汹涌的水声。除了堂吉诃德，谁听了都会害怕的。（P.144）

董译：我说了，那是一阵阵有节奏的拍打，夹杂着铁片和铁链的嘎吱声，在狂鸣怒吼的水声衬托下，除了堂吉诃德，谁听了都会吓得心惊胆战。（P.146）

Evidentemente, la versión del Sr. Dong es más viva e impresionante: "嘎吱声" concretamente describe el sonido de "crujir", y "狂鸣怒吼" pesa más que "汹涌", reflejando vivamente lo majestuoso del "estruendo".

En una palabra, gracias a que el chino es un idioma que se abunda en las expresiones onomatopéyicas, a los traductores generalmente no sugiere problemas. Se puede aplicar la traducción literal e incluso, si es necesario, agrega un poco más.

3.4. Medios de juego de palabras

Con el término del juego de palabras, queríamos referirnos a una frase compuesta aprovechando la doble acepción de una palabra o la casi igualdad de dos palabras, para conseguir un efecto gracioso o ingenioso. Utiliza varias figuras retóricas: el zeugma, el retruécano, la paronomasia, el equívoco y el calambur. En este pasaje, nos reducimos a mencionar sólo una clase — la paronomasia, que es uno de los recursos más fundamentales para crear una atmósfera de juego expresivo, dando su tono a toda la obra.

La paronomasia, en *Don Quijote*, se vale como un recurso cómico o aun un puro efecto acústico, en este caso último, es muy difícil de traducir. Veamos los ejemplos.

22. ... siguiéndole el bien *barbado barbero*. (I, cap.XXIX)

杨译：满面胡子的理发师紧紧跟着她，... (P.256)

董译：大胡子理发师紧紧在后面跟上，... (P.253)

Como la paronomasia puede constituirse por la casi igualdad de dos palabras, en algunos casos, puede coincidir con la aliteración o la similitud. En este ejemplo, vemos que "barbado barbero" también forma la aliteración. No obstante, sea la paronomasia, sea la aliteración, es imposible de traducir el efecto causado por la agrupación de unos fonemas. Ambos traductores se limitan a la traducción oblicua.

23. ¿Quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por el *cortesísimo Cortés* en el Nuevo Mundo ? (II, cap.VIII)

杨译：最文雅的高尔泰斯率领西班牙的好汉登上新大陆，沉没了船只孤军作战，是谁命令的吗？（下，P.58）

董译：温文尔雅的科尔特斯^④率领英勇的西班牙人到新大陆后，是谁逼他击沉战舰，使得下属只能滞留陆地，背水一战？（P.528）（④ 征服美洲的西班牙名将之一，其姓氏“科尔特斯”意即：有礼貌的，有教养的。此处显然是文字游戏。）

Aquí, ambos traductores se valen de la traducción literal, pasando por alto la paronomasia. Sólo que Dong hace una nota para hacer conocer este rasgo.

24. Hasta agora no he tocado *derecho* ni llevado *cohecho*, ... (II, cap.LI)

杨译：我至今没有享权利，也没有受贿赂；（下，P.366）

董译：到眼下，我没有领俸禄，也没有收贿赂。（P.835）

Aunque ambos compensan la figura con otra — la antítesis, a nuestro parecer, Dong reproduce mejor el tono de Sancho. Pues Sancho es un campesino, sea o no el gobernador de la ínsula Bartacia, no pudiendo cambiar su lenguaje rústico. Pero Yang Jiang usa frases como "享权利" y "至今", evidentemente no corresponde con su imagen. Dong Yansheng, en cambio, usa "到眼下", "领俸禄"; estas palabras cotidianas reflejan mejor la característica de Sancho.

25. Dejó *encerradas* y *enterradas* en una pate de quién yo sola tengo noticia muchas perlas y pierdas de gran valor, con algunos dineros en cruzados y doblones de oro. (II, cap.LXIII)

杨译：他埋藏了许多珍珠宝石和葡萄牙、西班牙的金币，埋藏的地方只有我知道。（下，P.455）

董译：他先把许多贵重的珍珠宝石和葡萄牙、西班牙金币深深埋在一处。这件事只有我知道。（P.921-922）

Aquí, la paronomasia de "encerrado" y "enterrado" coincide con la aliteración y asimismo con la similitud, así que la dificultad de traducir se duplica. Yang trata de compensarla con la repetición "埋藏", mientras que Dong añade "深深" para enfatizar el tono, compensando así la paronomasia.

Generalmente, la paronomasia no se puede traducir directamente. Además de la traducción oblicua, (ejemplo.22), se puede compensar por varias maneras, entre estas figuras la de enfatizar el tono (ejemplo.25), la de poner antítesis (ejemplo.24), la de hacer nota (ejemplo.23).

Referencias bibliográficas

- Carreter, F. L. (2008). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation* (Vol. 31). London: Oxford University Press.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. (1956). *El Ingenioso Hidalgo: Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Instituto Cervantes. (2014). *El español: una lengua viva, Informe 2014*. <http://eldiae.es/wp-content/uploads/2014/07/El-espa%C3%B1ol-lengua-viva-2014.pdf>.
- Moliner, M. (1966). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation* (Vol. 1, p. 988). New York: Prentice Hall.
- Nida, E., & Taber, C. R. (1986). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Cristiandad.
- Rosenblat, Á. (2014). *La lengua del «Quijote»*. Athenaica Ediciones Universitarias.
- Tyler, A. F. (1978). *Essay on the Principles of Translation (1813): New edition* (Vol. 13). John Benjamins Publishing.
- Yebra, V. G. (1982). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Editorial Gredos.
- Yllera, A. (1984). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Editorial Alianza.
- 陈宏薇 [Chen Hongwei]. (1998). *汉英翻译基础 [Introducción a la traducción entre chino e inglés]*. 上海 [Shanghai] : 上海外语教育出版社 [Editorial de Educación de Lenguas Extranjeras de Shanghai].
- 董燕生 (译) [Dong Yansheng (Trad.)]. (1995). *堂吉珂德 [Don Quijote]*. 浙江 [Zhejiang] : 浙江文艺出版社 [Editorial Wenyi de Zhejiang].
- 傅仲选 [Fu Zhongxuan]. (1993). *实用翻译美学 [Estética para la traducción]*. 上海 [Shanghai] : 上海外语教育出版社 [Editorial de Educación de Lenguas Extranjeras de Shanghai].
- 罗常培 [Luo Changpei]. (1956). *汉语音韵学导论 [Introducción a la fonoestilística de la lengua china]*. 北京 [Beijing] : 中华书局 [Editorial Zhong Hua Shu Ju].
- 清 : 李重华 [Qing: Li Chonghua]. *贞一斋诗话 [Hablando sobre las poesías en el Pabellón Zhenyi]*. 王寿亨编选 [Editado y seleccionado por Wang Shouheng]. (1997). 北京 [Beijing] : 中国社会科学出版社 [Editorial de Ciencias Sociales de China].
- 王力 [Wang Li]. (2014). *汉语音韵学 [Fonoestilística de la lengua china]*. 北京 [Beijing] : 中华书局 [Editorial Zhong Hua Shu Ju].
- 王铁钧 [Wang Tiejun]. (2012). *诗词写作入门 [Introducción a la redacción de poemas]*. 北京 [Beijing] : 中国石化出版社 [Editorial Shihua de China].
- 杨绛 (译) [Yang Jiang (Trad.)]. (1987). *堂吉珂德 [Don Quijote]*. 北京 [Beijing] : 人民文学出版社 [Editorial de la Literatura del Pueblo].
- 张绪华 [Zhang Xuhua]. (2006). *西班牙语修辞学 [Retórica de la lengua española]*. 上海 [Shanghai] : 上海外语教育出版社 [Editorial de Educación de Lenguas Extranjeras de Shanghai].