



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

**HUMOR Y TRADUCCIÓN  
EN *CUENTOS HUMORÍSTICOS ORIENTALES* DE  
MARCELA DE JUAN**

**TESIS DOCTORAL**

**AUTORA**

**Tian MI 宓田**

**DIRECTOR**

**Francesc Parcerisas i Vázquez**

**Departament de Traducció, Interpretació i Estudis d'Àsia Oriental**

**Universitat Autònoma de Barcelona**

**- Bellaterra, septiembre de 2016 -**





**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

**Departament de Traducció, Interpretació i Estudis d'Àsia Oriental**

**HUMOR Y TRADUCCIÓN**  
**EN CUENTOS HUMORÍSTICOS ORIENTALES DE MARCELA DE**  
**JUAN**

**TESIS DOCTORAL**

**PRESENTADA POR**

**Tian MI 宓田**

**DIRIGIDA POR**

**Francesc Parcerisas i Vázquez**

**FIRMA DE LA AUTORA:**

**FIRMA DEL DIRECTOR:**

**Bellaterra, septiembre de 2016**





*A mis padres, que gozan con gran humor de la vida;  
a mi director, que siempre me anima con humor;  
a mi amigo Jian, que me inspira con su buen humor.*



## **Agradecimientos**

Primero, ante todo, me gustaría agradecer sinceramente a mi director, Francesc Parcerisas, por su ayuda constante durante todos estos años, por su paciencia en la corrección de todos los detalles y en la revisión minuciosa, y especialmente, por su gran sabiduría sobre el humor, que no sólo me ha servido como una referencia en la investigación del humor, sino que también me ha enseñado a tomarme con humor los problemas que encontré en la redacción de la tesis.

Agradezco, también, a mi amigo Jian SUN, por animarme constantemente y por aguantar mis prácticas de contarle chistes. Sus conocimientos en ambos idiomas y culturas me han ayudado a hacer los análisis comparativos y a realizar la transmisión del humor con técnicas apropiadas.

Igualmente, me gustaría dar las gracias a Dra. Sara Rovira-Esteva, por compartir conmigo partes de la base de datos del TXICC e informaciones sobre la investigación del humor chino y, al Dr. Gabriel García-Noblejas, por su amabilidad, atención y ánimos.

Finalmente, deseo manifestar mi agradecimiento a todos los investigadores tanto del humor como de la traducción, sin los frutos de sus investigaciones no hubiera podido llevar a cabo la tesis y, asimismo, a todos mis amigos y familiares por su apoyo y ánimos en todos los aspectos.



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
1.1. Motivación.....	1
1.2. Objetivos e hipótesis.....	2
1.3. Metodología .....	5
1.4. Estructura.....	6
<b>2. MARCELA DE JUAN.....</b>	<b>9</b>
2.1. Biografía.....	12
2.1.1. Padres e infancia de Marcela de Juan.....	12
2.1.2. La vida en Beijing.....	19
2.1.3. De nuevo en España.....	24
2.2. Las publicaciones de Marcela de Juan.....	39
2.2.1. Los artículos publicados en periódicos y revistas .....	46
2.2.2. Las antologías de poesía china de Marcela de Juan.....	52
2.2.2.1. Las traducciones de la poesía china en España anteriores o contemporáneas a Marcela de Juan .....	52
2.2.2.2. Las antologías de poesía china de Marcela de Juan .....	57
2.2.2.3. La traducción de poesía china de Marcela de Juan.....	63
2.2.3. Las antologías de cuentos chinos.....	72
2.2.3.1. El origen de los cuentos chinos seleccionados por Marcela de Juan .....	72
2.2.3.2. Tipos de cuentos traducidos por Marcela de Juan y ejemplos.....	83
2.2.3.2. La traducción de los cuentos chinos de Marcela de Juan.....	88
2.2.3.3. <i>Cuentos humorísticos orientales</i> .....	95
<b>3. EL HUMOR .....</b>	<b>100</b>
3.1. Noción del humor.....	101
3.1.1. Etimología del humor y Youmo 幽默 .....	104
3.1.2. “Los amigos íntimos” del humor .....	112
3.1.3. Clasificación del humor .....	118

3.2. Historia del humor .....	121
3.3. Las teorías contemporáneas del humor .....	130
3.4. El humor español .....	133
3.4.1. Las teorías españolas contemporáneas del humor .....	135
3.4.2. Una breve nota sobre el humorismo español .....	138
3.5. El humor chino .....	142
3.5.1. Las actitudes hacia el humor .....	149
3.5.1.1. Confucianismo.....	149
3.5.1.2. Taoísmo .....	151
3.5.1.3. Budismo.....	152
3.5.2. La historia de la investigación del humor chino .....	154
3.5.3. La historia del humorismo chino .....	161
3.5.3.1. Desde Paiyou hasta Quyi.....	161
3.5.3.2. De las fábulas a los chistes políticos.....	165
3.5.3.3. De las canciones populares a las narrativas .....	168
3.5.3.4. El humor en la China contemporánea.....	173
3.5.4. Las características más destacables del humor chino.....	175
<b>4. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR VERBAL .....</b>	<b>179</b>
4.1. El mecanismo del humor .....	179
4.2. Las teorías lingüísticas del humor .....	187
4.3. El lenguaje del humor .....	200
4.3.1. Técnicas grafemáticas .....	201
4.3.2. Técnicas fonéticas y fonológicas.....	203
4.3.3. Técnicas morfosintácticas .....	206
4.3.4. Técnicas pragmáticas .....	209
4.3.5. Técnicas retóricas .....	211
4.3.6. Las técnicas en textos humorísticos breves .....	214
4.3.7. Las técnicas en textos humorísticos extensos.....	220
4.4. De la Teoría general del humor verbal (GTVH) y el lenguaje del humor a las teorías de la traducción de Gutt.....	236

4.5. La teoría de la traducción de Gutt.....	245
4.6. Aplicación de la teoría de Gutt a la traducción del humor chino .....	252
4.6.1. Casos de la traducción del humor chino con el “interpretation-oriented s-mode” .....	262
4.6.2. Análisis descriptivos de la traducción del humor chino con el “i-mode”. .....	268
<b>5. EVALUACIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE LOS CUENTOS HUMORÍSTICOS CHINOS DE MARCELA DE JUAN.....</b>	<b>278</b>
5.1. <i>El burlador burlado</i> .....	279
5.1.1. El origen .....	279
5.1.2. El mecanismo del humor en el modelo del cuento del mono y la tortuga .....	288
5.1.3. Las modificaciones en la versión de Marcela de Juan.....	293
5.1.4. Mecanismo del humor en la versión de Marcela de Juan .....	295
5.2. <i>El regalo del dragón</i> .....	301
5.2.1. Origen del cuento .....	301
5.2.2. Los mecanismos del humor en el cuento de <i>Las palabras de las polillas y las ovejas</i> .....	308
5.2.3. Las modificaciones en la versión de Marcela de Juan.....	314
5.2.4. Mecanismos del humor en la versión de Marcela de Juan .....	316
5.3. <i>Los honorables amigos de Tchang</i> .....	321
5.3.1. Origen del cuento y el autor .....	321
5.3.2. El mecanismo del humor en el cuento de Shi Chengjin.....	328
5.3.3. Evaluación de la traducción de Marcela de Juan.....	330
5.4. El cuento <i>El letrado Pao no es un valiente</i> y el cuento <i>Tra la ra, la la la</i> ..	333
<b>6. CONCLUSIONES .....</b>	<b>339</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>347</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>368</b>



# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES, TABLAS, GRÁFICOS, FIGURAS Y FICHAS

## 1. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Foto de Marcela de Juan archivada en la Biblioteca de Nanjing (1928) .....	9
Ilustración 2: Foto de los padres y la hermana de Marcela de Juan (1903) ..	12
Ilustración 3: Certificado del bautizo de Nadine de Juan .....	17
Ilustración 4: Foto de Marcela de Juan y su hermana Nadine bailando con vestidos típicos españoles .....	19
Ilustración 5: Foto de Nadine de Juan en traje (1929) .....	22
Ilustración 6: Foto de la conferencia “El libro en China” en la Biblioteca Nacional de España en 1955 .....	24
Ilustración 7: Artículos sobre la publicación del libro <i>Escenas populares de la vida china</i> de Marcela de Juan en <i>ABC</i> .....	40
Ilustración 8: Portada de <i>Tse-Hsi emperatriz regente</i> y portada de <i>El legado de China</i> .....	42
Ilustración 9: Artículos de Marcela de Juan en <i>ABC</i> .....	46
Ilustración 10: Artículos <i>La China, horas españolas</i> de Marcela de Juan en <i>ABC</i> .....	49
Ilustración 11: La guarda de <i>Segunda antología de la poesía china</i> (1962) y la portada de <i>Segunda antología de la poesía china</i> (2007) .....	57
Ilustración 12: Las portadas de <i>El espejo antiguo</i> y otros cuentos chinos y Cuentos humorísticos orientales de 1954 .....	73
Ilustración 13: La portada y la guarda de <i>Descripción de la China</i> .....	80
Ilustración 14: Foto de KarfGützlaff y portada de <i>Easy Lessons in Chinese</i> .	82
Ilustración 15: Portadas de <i>Cuentos chinos de la tradición antigua</i> de Marcela de Juan .....	88
Ilustración 16: Portada de <i>Cuentos de hadas chinos</i> .....	89
Ilustración 17: Caricaturas de un chino por Victor Hugo .....	144
Ilustración 18: Foto de la estatua de Buda Maitreya en el Templo Lingyin de la dinastía Yuan .....	153

Ilustración 19: Imagen de torturas en la China antigua.....	273
Ilustración 20: Ejemplo del cuento <i>I Forget to Bring My Heart</i> en la revista <i>A School Garden of English</i> .....	282
Ilustración 21: Retrato del autor en su libro <i>Tesoros familiares hereditarios</i> . .....	324

## 2. ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

Gráfico 1: Estadística de las referencias a Marcela de Juan en ABC entre 1923 y 2012.....	29
Tabla 1: Actividades sociales de Marcela de Juan recogidas en la prensa española .....	29
Tabla 2: Libros de Marcela de Juan .....	45
Tabla 3: Publicaciones de Marcela de Juan en revistas y periódicos .....	52
Tabla 4: Libros de poesía china en España anteriores o contemporáneos a los de Marcela de Juan .....	54
Tabla 5: Número de poemas traducidos de cada dinastía .....	60
Tabla 6: Número de poemas traducidos de los poetas más destacados.....	61
Tabla 7: <i>Cuentos chinos de la tradición antigua</i> (1948) .....	74
Tabla 8: <i>Antología de cuentistas chinos</i> (1948) .....	74
Tabla 9: <i>El espejo antiguo y otros cuentos chinos</i> (1954).....	75
Gráfico 2: Número de cuentos seleccionados por Marcela de Juan en cada libro original (estadística sin contar los cuentos en <i>Cuentos humorísticos orientales</i> ) .....	76
Tabla 11: Traducciones de cuentos chinos anteriores o contemporáneos a los de Marcela de Juan .....	91
Tabla 12: Comparación de los diccionarios enciclopédicos .....	103
Tabla 13: Número de libros de chistes de cada dinastía, según la recopilación de Wang Liqi .....	167
Tabla 14: Número de poemas de burlas de los poetas de las dinastía Tang y Song, en base a las estadísticas de Wei Yuming .....	171
Tabla 15: Referentes culturales en la anécdota de You Meng según la categorización de Santamaría .....	270
Tabla 16: Suposiciones de la traducción de los referentes culturales en el	

relato citado .....	275
Tabla 17: Comparación de los elementos esenciales de diferentes versiones de <i>Burlador burlado</i> en base de la tabla elaborada por Zuo Jiang .....	283
Tabla 18: Los elementos esenciales de la versión de Marcela de Juan .....	284
Tabla 19: La comparación de diferentes versiones del cuento que se basan en el modelo del lenguaje de animales.....	306
Tabla 20: La comparación de los elementos esenciales entre la versión de Marcela de Juan y la de Shi Chengjing .....	322

### 3. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: La evolución occidental etimológica del humor según Chen (1989) .....	108
Figura 2: Comparación de la teoría de humor occidental y la de China .....	108
Figura 3 : El marco semántico del humor de Schmidt-Hidding (1963).....	112
Figura 4: Las relaciones entre la sátira, lo cómico y el humor (en un sentido estricto) de Chen.....	114
Figura 5: Diferencias entre la ironía y el humor según Leonor Ruiz (2012). .....	118
Figura 6: Estilos del humor .....	120
Figura 7: El mecanismo cognitivo del humor .....	186
Figura 8: Mecanismo de bisociación formulado por Arthur Koestler.....	188
Figura 9: Mecanismo de bisociación en textos extensos formulado por Arthur Koestler.....	189
Figura 10: Distintas longitudes de enlaces de información en la cognición individual formuladas por Victor Raskin.....	191
Figura 11: El orden jerárquico de los seis parámetros formulado por Salvadore Attardo .....	196
Figura 12: Mapa de relaciones de mecanismos lógicos elaborado por Salvadore Attardo, C. F. Hempelmann y Sara Di Maio (2002).....	198
Figura 13: Comparación de la estructura argumental con la estructura narrativa humorística de los párrafos extractos de <i>Viaje al oeste</i> .....	228
Figura 14: Marcos de oposiciones de guiones de los párrafos extractos de <i>Viaje al Oeste</i> .....	234
Figura 15: Suposiciones de la estructura de marcos de oposición de guiones	

de la novela <i>Viaje al Oeste</i> .....	235
Figura 16: Árbol de rama binaria de comparación de diferentes piezas humorísticas en base del orden jerárquico de la GTVH elaborado por Patrik Zabalbeascoa .....	242
Figura 17: Relación entre el “s-mode” y “i-mode” establecida por Gutt .....	251
Figura 18: Relaciones generales entre las técnicas concretas de traducción y los “i-mode” y “Interpretation-oriented s-mode” de traducción .....	260
Figura 19: Mecanismo cognitivo de los lectores chinos al leer el cuento original de <i>Burlador burlado</i> .....	289
Figura 20: Estructura de marcos de oposición de guiones en el cuento <i>Burlador burlado</i> .....	300
Figura 21: La comparación del desarrollo argumental con la narrativa humorística .....	309
Figura 22: Mecanismo cognitivo de los lectores chinos al leer el cuento <i>Las palabras de las polillas y las ovejas</i> .....	309
Figura 23: Estructura de marcos de oposición de guiones en el cuento <i>Las palabras de las polillas y las ovejas</i> .....	311
Figura 24: Estructura de marcos de oposición de guiones en <i>El regalo de dragón</i> .....	318
Figura 25: Mecanismo cognitivo de los lectores chinos al leer el chiste de Shi Chengjing .....	328
Figura 26: Mecanismo cognitivo compartido por el chiste de Feng Menglong y el cuento <i>El letrado Pao no es un valiente</i> de Marcela de Juan .....	334

## 5. ÍNDICE DE FICHAS

Ficha 1: Extractos de <i>Viaje al Oeste</i> .....	223
Ficha 2: Extractos de <i>Viaje al Oeste</i> .....	225
Ficha 3: Extractos de <i>Viaje al Oeste</i> .....	225
Ficha 4: Extractos de <i>Viaje al Oeste</i> .....	227
Ficha 5: SO (1.1).....	229
Ficha 6: SO (1.2).....	230
Ficha 7: SO (1.3).....	231
Ficha 8: SO (2.1).....	231

Ficha 9: SO (2.2).....	232
Ficha 10: SO (3.1).....	232
Ficha 12: Mecanismo lingüístico de los lectores chinos al leer el cuento original de <i>Burlador burlado</i> .....	290
Ficha 13: SO1 en el cuento <i>Burlador burlado</i> .....	298
Ficha 14: SO2 en el cuento <i>Burlador burlado</i> .....	299
Ficha 15: SO3 en el cuento <i>Burlador burlado</i> .....	300
Ficha 13: Marco general de oposición de guiones del cuento <i>Las palabras de las polillas y las ovejas</i> .....	310
Ficha 14: Marcos de oposición de guiones de segundo rango en el cuento <i>Las palabras de las polillas y las ovejas</i> .....	311
Ficha 15: Marcos de oposiciones de guiones de primer rango en el cuento <i>El regalo del dragón</i> .....	317
Ficha 16: Marcos de oposición de guiones de segundo rango en el cuento <i>El regalo del dragón</i> .....	317
Ficha 17: Marcos de oposición de guiones de tercer rango en el cuento <i>El regalo del dragón</i> [SO(1 <sup>a</sup> 1)].....	318
Ficha 18: Marcos de oposición de guiones de tercer rango en el cuento <i>El regalo del dragón</i> [SO(2 <sup>a</sup> 1)].....	318
Ficha 19: Marco general de oposición de guiones en el chiste de Shi Chengjing.....	329
Ficha 20: Marco general de oposición de guiones del chiste de Feng Menglong y del cuento <i>El letrado Pao no es un valiente</i> de Marcela de Juan.....	335



## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Motivación

Si se habla de modo general de la comunicación entre China y los demás países a lo largo del siglo XX, mucha gente conoce el nombre de Han Suyin [韩素音](1917-2012), hija de un ingeniero chino y una mujer belga y, escritora conocida por sus memorias y la comedia romántica llevada a las pantallas bajo el título de *Love Is a Many Splendored Thing* (1955), adaptada a partir de sus memorias. Sin embargo, en el mundo de la comunicación entre China y España, y también en el siglo XX, hay una mujer no menos importante que ella: Marcela de Juan [黄玛赛] (1905-1981), que nos ha dejado numerosos artículos publicados en prensa, múltiples libros de traducciones, unas memorias y su asesoría técnica a una película (*55 días en Pekín*, 1963), aparte de sus aportaciones como traductora e intérprete profesional y sus ciclos de conferencias por Europa.

Marcela de Juan es conocida especialmente por su gran esfuerzo en la traducción directa de poemas clásicos y cuentos chinos al español, hecho que la coloca entre los pioneros de la traducción del chino al español. Entre tantas publicaciones suyas, me llamó poderosamente la atención, su libro *Cuentos Humorísticos Orientales* (1954), integrado por una recopilación de varios cuentos orientales seleccionados y traducidos al español por ella. Por un lado, sentía curiosidad por saber cuáles fueron los principios que la guiaron para llevar a cabo la selección de determinados cuentos entre la enorme producción bibliográfica existente en la cultura china acerca del humor. Por otro lado, me interesaba mucho su manera de transmitir el humor oriental a una cultura que ha desarrollado una tradición humorística tan diferente como es la cultura española.

El humor ha sido siempre y siempre será un tema recurrente, tanto en la vida diaria como en el ámbito de la investigación, sobre todo en la cultura occidental. En comparación, el interés por la investigación sobre este tema es relativamente reciente en la cultura china debido al tipo de pensamiento basado principalmente en el confucianismo, ya que a lo largo de la historia china se suele considerar que la literatura debe ser solemne y seria. No obstante, tanto en las leyendas, los

libros históricos y filosóficos, como en la poesía y las narraciones chinas, se pueden encontrar elementos humorísticos, con mensajes morales diferenciados, que forman un auténtico microsistema de humor, diferenciado del humor occidental.

Pese a las diferencias notables entre el humorismo de cada cultura, el humor siempre ha intentado romper las barreras tanto temporales como espaciales, especialmente, en una era de información en que el humor vuela con sus alas de fibra óptica en un mundo sin fronteras geográficas. La transmisión del humor es una tendencia potente e inevitable, pero se encuentra frecuentemente con problemas lingüísticos y culturales cuando examinamos casos de transmisión interlingüística. Puesto que la traducibilidad del humor ha sido confirmada repetidamente por las traducciones de las comedias de Shakespeare, de las novelas sobre Don Quijote o el Rey Mono, o de las comedias televisivas populares, cabe plantearnos qué es lo que permite a los traductores a realizar la traducción del humor y cómo se tratan los problemas lingüísticos y culturales que se encuentran en la traducción.

Como estudiante que explora el camino de la traducción, soy consciente de la importancia y la necesidad de una investigación más profunda sobre los conceptos y estructuras que determinan un sistema de traducción coherente del humor literario entre culturas con valores morales, estéticos y lingüísticos tan diferenciados. De ahí el interés que me ha generado la obra de la Marcela de Juan, de la cual me he propuesto investigar, como punto de partida, sus técnicas de traducción y el modo cómo esas traducciones fueron recibidas.

### **1.2. Objetivos e hipótesis**

Lo que hoy sabemos de Marcela de Juan proviene, en una parte importante, de sus memorias *La China que ayer viví y la China que hoy entreví* (1977) que recuerda su estancia en Beijing durante los años 1913-1928. A través de este libro, conocemos la vida de sus padres y de su hermana y la juventud de Marcela de Juan. Hemos obtenido igualmente información sobre su vida tras instalarse en España durante el período de 1928-1981, principalmente, gracias a sus



publicaciones. Sin embargo, aunque las publicaciones nos muestran los frutos de sus dedicaciones persistentes como traductora, aún nos faltan materiales de la primera mano para completar el panorama de su vida profesional en este periodo. Como traductora productiva y mediadora activa entre la cultura chino-española en el siglo XX, es probable que se pueda encontrar más información sobre sus actividades intelectuales en la prensa españolas. A partir de ahí formulamos nuestro primer objetivo e hipótesis:

### **Objetivo 1:**

La búsqueda de más información sobre la vida intelectual y profesional de Marcela de Juan durante su estancia en España.

### **Hipótesis 1:**

Se puede encontrar más información sobre Marcela de Juan en la prensa española del siglo XX.

Es sabido que cada uno tiene un sentido de humor diferente y cada pueblo tiene sus propias preferencias del humor, pero, ¿qué es el humor? Desde los ilustres filósofos de la antigua Grecia y los de la antigua China, hasta los humanistas y los confucianistas, y desde los eruditos de la generación de 27 de España y los estudiosos de la nueva generación a comienzos del siglo XX de China, hasta los investigadores actuales de los ámbitos de psicología, sociología, antropología, biología, lingüística, etc., muchos son los que han formulado numerosas teorías sobre el humor y han contribuido a la producción inmensa del humorismo de cada cultura. Estamos de acuerdo de que, en muchos casos, nos reímos de las mismas víctimas y de las mismas situaciones, asimismo, muchas creaciones humorísticas comparten los mismos temas. ¿Acaso existe un consenso sobre el concepto del humor, entre dos culturas tan lejanas como la china y la española? De ahí que nos hayamos propuesto nuestro segundo objetivo e hipótesis.

### **Objetivo 2:**

Un análisis comparativo del concepto del humor en la cultura española y la china.

**Hipótesis 2:**

Compartimos el mismo concepto del humor en la cultura china y la española.

Basándonos en teorías tanto occidentales como chinas creemos poder afirmar, sin entrar en detalles más profundos que no son el tema de este trabajo, que, en el ámbito de investigación de humor, destacan tres escuelas principales: la teoría del alivio, la de la superioridad y la de la incongruencia, que a menudo se cruzan y se difunden bajo otras denominaciones, pero que se complementan y contribuyen a formar el mecanismo cognitivo del humor. Además, las teorías lingüísticas propuestas por Raskin y Attardo nos permiten extraer mecanismos lingüísticos del humor de cada pieza humorística. Los mecanismos del humor se representan en cada idioma gracias a diferentes características lingüísticas y culturales que, en la mayoría de los casos, no tienen equivalentes en el otro idioma. Los traductores se enfrentan a una situación que les obliga a optar por técnicas concretas en cada caso. En cuanto traducen un texto humorístico de extensión larga, estas situaciones son constantes. Nuestro objetivo, pues, es encontrar el principio fundamental que dirige a los traductores en todas las situaciones de selección y en especial, en las traducciones del humor del chino al español.

**Objetivo 3:**

Investigar el proceso de la traducción del humor.

**Hipótesis 3:**

Al traducir el humor, tenemos que preservar sus mecanismos cognitivos y lingüísticos lo máximo posible, pero, al mismo tiempo, debemos respetar las distintas características lingüísticas y culturales, siempre teniendo en cuenta el principio fundamental propuesto por Gutt.

Al final, aplicamos nuestro análisis a la evaluación de las traducciones de los cuentos chinos que aparecen en *Cuentos humorísticos orientales* de Marcela de Juan, y formulamos nuestro último objetivo e hipótesis:

**Objetivo 4:**

Aplicar nuestro análisis a la evaluación de traducción de cuentos humorísticos chinos de Marcela de Juan.

#### **Hipótesis 4:**

Marcela de Juan mantiene los mecanismos del humor chino en su traducción, observa ciertos principios de relevancia óptima en su traducción y, al mismo tiempo, adopta las características lingüísticas y culturales del español.

### **1.3. Metodología**

Empezamos nuestra investigación por la biografía de la traductora y sus publicaciones generales basándonos de sus libros, la memoria *La China que ayer viví y la China que hoy entreví* y los numerosos reportajes en la prensa española del siglo XX acerca de sus actividades sociales e intelectuales.

En cuanto al concepto del humor, iniciamos nuestra investigación desde la etimología del vocablo humor y su equivalente You mo (幽默) en chino; delimitamos los campos semánticos de ambas palabras; comparamos las teorías sobre humor e investigamos las tradiciones del humorismo en ambas culturas para hacer un análisis comparativo sobre el concepto de humor en la cultura china y la española.

Basándonos en la investigación de las tres escuelas de teorías de humor –la teoría de superioridad, la de alivio y la de incongruencia-, deducimos el mecanismo cognitivo del humor; según las teorías lingüísticas del humor formuladas por Raskin y Attardo, aplicamos el mecanismo lingüístico al análisis de textos humorísticos empleando los seis parámetros de orden jerárquico (la oposición del guión, el mecanismo lógico, la situación, el objetivo, la estrategia narrativa y el idioma).

Sin embargo, las teorías de Raskin y Attardo destacan por su función de análisis de textos humorísticos en un entorno monolingüe. Tomando en cuenta que el humor es específico cultural y lingüísticamente, analizamos las técnicas particulares del lenguaje del humor en chino y en español. Los traductores deben

mantener los mecanismos del humor tanto como sea posible para garantizar la fidelidad, mientras que adoptan las técnicas del lenguaje del humor para transmitir los efectos humorísticos. De ahí que introduzcamos aspectos de la teoría de Gutt basada en la teoría de relevancia. Según la teoría de Gutt, la traducción también es un acto comunicativo, en que los traductores tienen que recrear el efecto contextual sin que el lector de la cultura de llegada deba hacer muchos "esfuerzos de procedimiento" innecesarios.

Finalmente, otra parte muy importante es el análisis descriptivo de los mecanismos del humor y las técnicas del lenguaje del humor en la traducción de los cuentos chinos de Marcela de Juan en sus *Cuentos Humorísticos Orientales*. Como no se menciona el origen de los cuentos chinos de este libro, el primer paso de la investigación es encontrar los textos originales o, como mínimo, los referentes tipológicos que se relacionan con el original desconocido empleado por Marcela de Juan.

### **1.4. Estructura**

Dividimos esta tesis en cuatro partes principales. La primera parte trata de la presentación de la biografía y las obras de Marcela de Juan, ya que sus obras fueron para mí el punto inicial para investigar la traducción del humor y también, a fin de tener un conocimiento cabal de la traductora, cosa que nos ayuda a comprender mejor las estrategias que adopta en sus traducciones.

Dedicamos la segunda parte de este trabajo a la investigación del concepto del humor. Basándonos en las investigaciones de los eruditos a lo largo de la historia, indagamos la etimología del vocablo humor y su equivalente, You mo (幽默) en chino; aclaramos los campos semánticos de ambos e investigamos la historia del humorismo, haciendo una breve revisión del humor en la literatura española y la china para poder realizar un análisis comparativo.

En la tercera parte, abordamos el mecanismo cognitivo del humor basándonos en las teorías de las tres escuelas principales –la de superioridad, la de alivio y la de incongruencia--; investigamos los mecanismos lingüísticos del humor formulados

por Raskin y Attardo; examinamos las técnicas del lenguaje del humor particulares del español y del chino e introducimos la teoría de la traducción de Gutt para analizar mejor la traducción del humor chino al español.

En la cuarta parte, aplicamos los frutos anteriores al análisis de la traducción de los cuentos humorísticos chinos de Marcela de Juan: *El burlador burlado*, *El regalo del dragón*, *Los honorables amigos de Tchang*, *El letrado Pao no es valiente* y *Tra la ra, la la la*. Empezamos por la búsqueda de los textos originales, analizamos luego los mecanismos del humor tanto en los textos originales como en las traducciones, e indagamos las técnicas del lenguaje del humor adoptadas por Marcela de Juan en cada traducción de los cuentos, de esta manera, evaluamos sus traducciones del humor chino.

Al final de la tesis, aportamos nuestras conclusiones sobre el trabajo realizado, la bibliografía empleada en el mismo y algunos anexos que nos han parecido pertinentes.



## 2. MARCELA DE JUAN

“No sé si es un accidente de nacimiento, un resultado de la tradición familiar, pero no lo creo, aunque nací en una época y en un lugar en que no pudiera haber imaginado otra carrera para mí. A ello dediqué toda mi vida, siempre me vi envuelta en esto y no imagino siquiera que hubiera podido ser de otro modo.”

-- “Conversación con Indira Gandhi” de Marcela de Juan<sup>1</sup>



[Ilustración 1: Foto de Marcela de Juan archivada en la Biblioteca de Nanjing (1928)]

En 2015, cuando empecé a escribir esta tesis, se cumplían los 110 años del nacimiento de Marcela de Juan. Las obras suyas, los reportajes sobre sus conferencias y las memorias que redactaron sus amigos habrían podido quedar cubiertas por el polvo de la historia como quedó cubierta su casa antigua situada en los *hutong* milenarios de Beijing. Sin embargo, las piedras preciosas siempre brillan, y su brillo atrae a las personas curiosas que limpian la arena que cubre su superficie para poder apreciar la belleza que en ellas reluce y valorar su importancia.

---

<sup>1</sup>. Juan, Marcela de. “Conversación con Indira Gandhi”. *Revista de Occidente* (Madrid), año VI, 2<sup>a</sup> ép. Nº. 63., 1968, págs. 320-333.

La foto de arriba está registrada en el repertorio de Biblioteca de Nanjing con el título “Mariposa social de Beijing” y va seguida de la breve descripción:

La señora Marcela de Juan, mariposa social de Beijing, premiada en la fiesta de moda en París, en 1928.<sup>2</sup>

A través de esta foto tomada en plena juventud, podemos comprender los comentarios publicados en el diario madrileño *ABC*:

Esta chica es muy joven y muy bella, bella en toda la concepción occidental de la palabra; no sólo bella cual en abanico o en cerámica orientales, bella a la europea.<sup>3</sup>

Esta foto es uno de los pocos documentos que hemos podido encontrar en China sobre Marcela de Juan y nos ha ayudado a contextualizar su belleza y popularidad en aquella antigua ciudad de Beijing a la que aún se conocía como Beiping.<sup>4</sup> Así mismo, el traductor Wang Yangle [王央乐] (1925-1998) –conocido como la primera persona que introdujo las obras de Jorge Luis Borges a los lectores chinos- publicó un texto biográfico sobre Marcela de Juan;<sup>5</sup> y el conocido diseñador Zhang Baoqing [张宝清] (1931-2013) en su *memorandum* de reciente publicación, dedica varios capítulos a su relación con la traductora.<sup>6</sup> Sin embargo, mucho de lo que hoy sabemos sobre Marcela de Juan en el mundo hispanoamericano se debe a Gabriel García Noblejas, experto en cultura china, que ha escrito un texto de introducción a la vida de Marcela de Juan.<sup>7</sup> Así mismo, el diplomático Antonio Segura Morís nos ha dado algunas pistas acerca de la particular trayectoria de la autora,<sup>8</sup> y cabe mencionar también los numerosos reportajes publicados en el diario español *ABC* así como en la revista *Estampa*.

---

2. Foto e información sacadas de la Biblioteca Digital de Nanjing. Consultadas el 12 de noviembre de 2015 en <http://www2.jslib.org.cn/was5/web/detail?record=246&channelid=44704>.

3. “La señora Marcela de Juan, diserta sobre el arte chino”, *ABC*. 18 de diciembre de 1930, pág. 31.

4. Antiguo nombre de Beijing entre los años 1368 y 1949.

5. Wang Yangle 王央乐. “Jiude huiyi he xinde yinxiang—Huang Masai he tade zizhuan” (旧的回忆和新的印象——黄玛赛和她的自传). *Dushu* (读书), n.º 5. Marzo de 1980.

6. Miquel Zhang 张宝清. *Dizhonghai xiaofeng canyue* (地中海晓风残月). Beijing: New Star Press. 2008.

7. García-Noblejas, Gabriel. “La traducción del chino al español en el siglo XX: Marcela de Juan”. *Centro Virtual Cervantes*. Se publica en partes separadas desde 12 de mayo de 2010 hasta 28 de febrero de 2011. URL: <http://cvc.cervantes.es/obref/china/marcela.htm>.

8. Segura Morís, Antonio. “Evocación y elogio de Marcela de Juan”. En: *Segunda antología de la poesía china*, de Marcela de Juan. Madrid: Alianza Editorial, 2007.



El siglo XX estuvo marcado por muchos cambios bruscos: revoluciones, guerras mundiales, avances tecnológicos, cambios antropológicos, etc. En definitiva, el entorno excepcional que expuso a Marcela de Juan y a muchas otras personas a vivir experiencias muy particulares. Mientras que la mayoría de las mujeres chinas aún caminaban lentamente con los pies vendados y las cabezas tímidamente agachadas, Marcela de Juan, cubana de nacimiento, hija de un diplomático del Imperio Celeste y una dama belga, pasó su niñez en España, y su adolescencia en China hasta que en 1928 se instaló en Madrid definitivamente. Debido a sus mudanzas frecuentes entre la cultura occidental y oriental y a sus relaciones sociales, fue la persona más activa e importante en la comunicación entre España y China en la primera mitad del siglo XX, gracias a la publicación de libros y textos en revistas y periódicos que presentan la cultura china al mundo hispanoamericano y gracias al hecho de haber dado muchas conferencias en varias ciudades europeas. Se podría decir que antes de Marcela de Juan, la única conexión que existía entre China y España era a través de los misioneros, transmisores culturales que, a lo largo de la historia, en la mayoría de los casos, actuaron con la intención de evangelizar y de recoger información estratégica para sus intereses religiosos, ideológicos, políticos y económicos...

Basándome en las obras de Marcela de Juan como autora y especialmente en su libro de memorias *La China que ayer viví y la China que hoy entreví* (1977),<sup>9</sup> y en otros tantos reportajes y textos elaborados por sus amigos, presento en la primera parte de esta tesis un esbozo biográfico de Marcela de Juan. Posteriormente, a partir de los conocimientos de su vida, se analizan sus obras.

---

<sup>9</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977.

## 2.1. Biografía

### 2.1.1. Padres e infancia de Marcela de Juan



[Ilustración 2: Foto de los padres y la hermana de Marcela de Juan (1903)]<sup>10</sup>

Marcela de Juan nació en Cuba en 1905, hija de un mandarín chino de alto rango, Hwang Lühe, y de una mujer belga, Juliette Broutá-Gilliard. Adoptó el nombre de Marcela de Juan porque el apellido de su padre era “黄”, que en español se pronuncia con su sonido similar a “Juan”. Como Juan es un nombre más que un apellido, para convertirlo en apellido, decidieron anteponer la preposición “de”. Su nombre en español, Marcela, también viene de la adaptación de la pronunciación de su nombre chino “瑪赛”, cuyo significado es “exposición de piedras preciosas”.

Es muy difícil encontrar información sobre el padre de Marcela de Juan, excepto algunos datos biográficos en textos relacionados con sus hijas y documentos gubernativos que se refieren a las nóminas, así como a los cambios de su puesto de trabajo.<sup>11</sup> Además, según Marcela de Juan, parece que su padre dedicó sus últimos años a escribir un libro proponiendo simplificar la gramática china y

---

<sup>10</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, págs. 129.

<sup>11</sup>. Ficha de encargos del Departamento diplomático del Gobierno de Beijing (1912-1928). Consulta 1 de febrero de 2016 en <http://archives.sinica.edu.tw/wp-content/uploads/8-1-1-3.pdf>. Ponemos la ficha en la parte de anexo.

falleció cuando llevaba doce volúmenes y, tradujo también al chino el libro *El ejército y la política* del Conde de Romanones.<sup>12</sup> Sin embargo, hoy en día, no disponemos de sus libros de gramática, ni tampoco de su traducción, tan sólo han sobrevivido dos breves traducciones sobre artículos referentes a los ferrocarriles en la zona ocupada por Francia y Portugal.<sup>13</sup> Lo que sabemos es que este señor nació en el seno de una familia acomodada, que trabajaba la tierra para cultivar té en Hangzhou, una ciudad famosa por su buen clima, la belleza de las mujeres y el alto índice de popularidad de sus letrados. Sus padres murieron cuando era muy pequeño y fue adoptado por un tío que era virrey de aquella provincia. Su tía fue muy estricta respecto a sus estudios. Como la mayoría de estudiantes de aquella época, se encerraba en casa recitando las obras clásicas de Confucio y Mencio, dedicándose a estudiar la escritura, la pintura y la música. Sólo después de dominar todos estos conocimientos, podía presentarse a los exámenes en distintos niveles con la intención de alcanzar alguna de las categorías de los mandarines del Imperio, sueño y objetivo de todos los letrados.

Parece que el padre de Marcela de Juan tenía mucho talento, pues a los quince años ya destacó entre miles de candidatos al examen local de su provincia y tuvo la oportunidad de llegar al examen final celebrado en Beijing para los candidatos de mandarinato del Imperio. En general eran muchas las personas que tenían que esperar año tras año y repetir el examen hasta que al final lo aprobaban, a veces junto con sus hijos e incluso nietos. Este dato se puede consultar en el libro *Rulin waishi* (儒林外史) donde se describe a un estudiante que no aprueba el examen hasta que ya ha cumplido más de cincuenta años, viviendo en una pobreza absoluta y sin pretensión alguna de abandonar su meta de continuar presentándose cada año al examen.<sup>14</sup> En el caso del padre de Marcela de Juan, obtuvo un excelente en el examen nacional, consiguiendo de este modo la

---

<sup>12</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, págs. 43 y 118. El libro del Conde de Romanones, *El ejército y la política* fue publicado por la editorial Renacimiento, de Madrid, en 1921.

<sup>13</sup>. Huang Lühe. *Rifa jiedi tielu lizhang* (日法界地鐵路例章) [Los artículos de los ferrocarriles de la zona ocupada por Francia]. Beijing; Youchuanbu tushu tongyiju (1909-1911). *Shipu jiedi tielu lizhang* (日葡界地鐵路例章) [Los artículos de los ferrocarriles de la zona ocupada por Portugal]. Beijing; Youchuanbu tushu tongyiju (1909-1911). Consultas en 1 de febrero de 2016 en URL: [http://www.gujibook.com/gujide\\_60571/](http://www.gujibook.com/gujide_60571/).

<sup>14</sup>. Wu Jingzi 吳敬梓 (1701-1754). *Ruling Waishi* (儒林外史) [Los Mandarines: historia del bosque de los letrados]. Beijing: Zhonghua shuju. 2009, págs. 19-33.

oportunidad de asumir un cargo en el gobierno central.

La inteligencia, valentía y rebeldía del padre de Marcela de Juan, queda demostrada una vez más cuando se le selecciona para ser diplomático, un encargo sin apenas historia debido al aislamiento y la autosuficiencia del Imperio, para el cual, además, tuvo que aprender un idioma que pocos chinos hablaban todavía. Aunque en aquella época el Imperio ya estaba colapsado por las invasiones de los poderes occidentales, la corrupción gubernamental y las insurrecciones sucesivas del pueblo, el gobierno seleccionaba con cuidado a los diplomáticos para que estos pudieran negociar con los extranjeros y se adaptaran a las costumbres europeas a pesar de las burlas y desprecios a consecuencia del estereotipo establecido de que los mandarines chinos eran bárbaros que llevaban coletas largas colgando por la espalda y uñeros largos en los dedos meñiques.<sup>15</sup> Marcela de Juan nos da un ejemplo en su libro citando la escena creada por el escritor Palacio Valdés en su libro *Años de juventud del Doctor Angélico*, en la cual se describe una visita de diplomáticos chinos a casa del personaje Pérez de Vargas:

[cuando la suegra vio a los chinos] la sorpresa de las señoras fue grande, pero sobre todo la estupefacción de la mamá no tuvo límites, y temí por un momento que se pusiera enferma. Quedó pálida, sobrecogida, y cuando su yerno le fue presentando a sus nuevos amigos, no supo qué decir ni hacer otra cosa que abrir los ojos desmesuradamente. [...]

[Después de escuchar la disertación emocionante del secretario chino] -- ¡Socorro!—gritó la suegra de Pérez de Vargas lanzándose hacia la puerta. [...]<sup>16</sup>

El padre de Marcela de Juan llevó una legación china a San Sebastián y allí conoció a la que sería su esposa, Juliette Broutá-Gilliard, una belga de buena familia que había sufrido un matrimonio trágico y fracasado, lo cual la obligó a abandonar Bélgica e instalarse en Francia. La pareja contrajo matrimonio poco después de conocerse y sin hablar un idioma en común. Un año después, nació la

---

15. Zhou Xun 周勋. *Zhongguo Mingqingdeguan* (中国明清的官). Liaoning: Liaoning jiaoyu chubanshe. 1989, págs. 85-92.

16. Palacio Valdés, Armando. *Años de juventud del Doctor Angélico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, págs. 134-140.

hermana de Marcela, Nadine, y más tarde, cuando la familia ya vivía en Cuba, la madre dio a luz a Marcela.

Marcela de Juan creció en un entorno familiar con mucha armonía frente a los conflictos culturales, pues su padre había recibido una educación tradicional china, mientras que su madre tenía una mentalidad occidental; pero como cuenta Marcela de Juan en su libro de memorias, ambos disfrutaban plenamente de las diferencias.<sup>17</sup>

Su padre era uno de los mandarines favoritos de la emperatriz Ci Xi,<sup>18</sup> quien, según el libro *Yo fui emperador de China* del famoso Pu Yi, último emperador de China,<sup>19</sup> era una mujer arbitraria y autoritaria, hasta tal punto que en cierta ocasión, mató al eunuco que le arrancó un pelo cuando la estaba peinando ya que le gustaba mucho cuidarse el pelo. Ordenaba dar palizas a los eunucos que la miraban durante mucho rato y a los que no hablaban bien el mandarín.<sup>20</sup> Marcela de Juan cuenta que esta emperatriz tan exigente, en cierta ocasión, envió a su padre desde el Imperio Celestial a España una bandeja amarilla, que simbolizaba el poder supremo del emperador. Ante el honor de tal regalo, el padre hizo que toda la familia se arrodillara y tocara el suelo con la frente por tres veces aunque los demás miembros de la familia dudaron mucho de que la emperatriz se hubiera podido percatar de su falta de consideración y agradecimiento si no lo hubieran hecho.

En otra ocasión, después de la visita del príncipe Shen a España, cuando Marcela de Juan tenía tres años, su padre la prometió al hijo del príncipe. Según el criterio popular chino de aquel entonces, la belleza de una mujer dependía mucho de la talla de los pies. Las mujeres que tuvieran los pies más pequeños, serían las más bonitas. De ahí que el padre de Marcela de Juan decidiera comprimir los pies de

---

17. Juan, Marcela de: *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, pág. 2.

18. Ci Xi (1835-1908). Emperatriz del emperador Xian Feng, madre del emperador Tong Zhi. Acumuló su poder político ayudando al emperador Xian Feng a solucionar las cuestiones nacionales y después de la muerte del emperador, se convirtió en la verdadera gobernadora del Imperio durante más de 47 años.

19. Pu Yi (1906-1967). Último emperador de la dinastía Qing, escribió el libro, *Yo fui el emperador de China*.

20. Pu Yi 溥仪. *Wode qianbansheng* (我的前半生) [*Yo fui el emperador de China*]. Beijing: Qunzhong chubanshe, 1964, págs. 6-8.

la pequeña con una larga venda blanca mientras su madre se los desataba en secreto cada vez que el progenitor terminaba, hasta que el padre se dio cuenta y finalmente desistió. Como en la tradición china la familia se transmite a través del primogénito, su padre trató a Nadine, la hermana mayor de Marcela, como a un hijo hasta que llegó el día en que Nadine descubrió por sí misma, sorprendida, que era una mujer.

Huang Lühe, el padre de Marcela de Juan, obedecía estrictamente el ritual chino, que subrayaba la superioridad del poder paterno. Siempre se sentaba primero a la mesa para beber una copa de vino antes de que los demás familiares se reunieran a cenar. De vez en cuando pronunciaba unas palabras proverbiales siguiendo a Confucio: “Hija mía, tú estudia, estudia, que el hombre discreto tiene tres pesares: no haber consagrado al estudio toda la vida, haber pasado ocioso un día y haber malgastado un instante.” O “En este mundo nadie posee permanentemente una cosa. Yo puedo ser el propietario actual de este jade, pero nadie sabe quién lo será dentro de cien años. ¡Cuántos cientos de propietarios habrá tenido esa porcelana Ming o ese bronce Chu! El hombre no vive cien años, pero se forja preocupaciones para mil.”<sup>21</sup>

Aunque su padre era leal al gobierno chino y tenía el comportamiento típico de un letrado tradicional chino, se integró en la sociedad española con mucha facilidad. Invitaba a los españoles que conocía por la calle a comer en casa, visitaba al deán de Zaragoza con frecuencia, estudió incluso para torear, fue miembro del Círculo de Bellas Artes, le gustaba frecuentar el teatro Apolo y asistir a las tertulias organizadas en las casas de Ciudad Lineal así como participar en las fiestas del Carnaval o ver las representaciones de la “Chelito”. Según cuenta su hija, tuvo aventuras con mujeres como la escritora Emilia Pardo Bazán y la famosa actriz Rosario Pino.<sup>22</sup> Asimismo, entabló gran amistad con el Conde de Romanones, Pio Baroja y especialmente con Natalio Rivas.<sup>23</sup> De hecho, se consideró un “liberal”,

---

<sup>21</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, págs. 64-67.

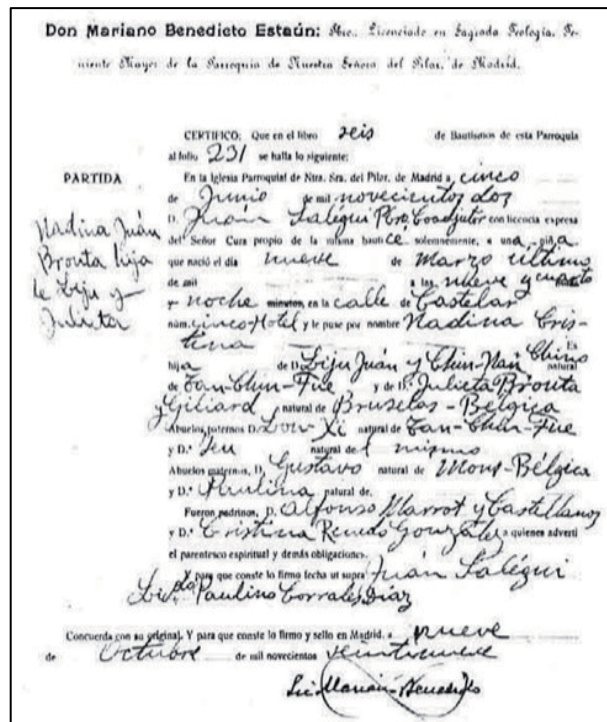
<sup>22</sup>. *Ibíd.*, págs. 34-39.

<sup>23</sup>. Natalio Rivas (1865-1958). Abogado, escritor, fue diputado en Cortes y Ministro de la Instrucción Pública y Bellas Artes.

se conmovió mucho por la muerte del político José Canalejas y cuando cayó el Imperio y se fundó la primera República china, se cortó la coleta y se sintió feliz de marcar el punto final de la esclavitud. Educó a sus hijas para que fueran mujeres independientes:

“Hija mía, no os voy a dejar una fortuna, pero por eso he querido que supieras muchos idiomas. La única verdadera herencia que os dejo es vuestro saber. Con él os podréis ganar la vida y ser independientes. Nada mejor que la independencia. También debéis saber que cuando queremos encontrar un sentido a la vida acabamos diciendo que la vida es absurda e ilógica, que no tiene sentido. Y es que no existe un sentido universal, cósmico, sólo hay que dar todo el sentido posible a la propia vida: trabajando.”<sup>24</sup>

La madre de Marcela de Juan, no obstante, se encargó de enseñarle a ella y a Nadine el idioma francés y la cultura cristiana. Pese a que su padre no permitió que sus hijas se convirtieran al catolicismo antes de que supieran lo que era, los amigos de la familia bautizaron a Nadine en secreto.



(Ilustración 3: Certificado del bautizo de Nadine de Juan)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, pág. 81.

<sup>25</sup> Sánchez Ocaña Vicente. “Una señorita de la Guindalera, que es coronel del ejército chino”. *Revista*

La imagen descrita por Marcela de Juan acerca de su madre, se corresponde más con una mujer oriental, obediente, tolerante y perfecto ejemplo de una distinguida ama de casa para quien la familia siempre ocupaba el primer lugar. Cuando su marido le propuso ir a China, aceptó sin objeción alguna, aún sabiendo las malas condiciones de vida que allí existían. Este no era un sentimiento común entre todas las extranjeras instaladas en China, como por ejemplo, la madre de Han Suyin,<sup>26</sup> una mujer belga casada con un ingeniero chino de ferrocarriles que odiaba todo su entorno y que desde que llegó a China jamás dejó de pensar en regresar a su país, lo cual la llevó a tener una vida triste y miserable.<sup>27</sup>

Así es como Marcela de Juan pasó su niñez en Madrid. Cuando cumplió ocho años, en 1913, su padre recibió la orden de trasladarse a Beijing. Después de un mes de viaje, llegaron a Shanghái donde Marcela de Juan, conoció a los familiares chinos de su padre y empezó a descubrir las diferencias culturales, para finalmente instalarse en Beijing. Esta etapa fue de gran influencia para Marcela de Juan, ya que tomó conciencia de su nacionalidad y comenzó a relacionarse con personajes ilustres de la historia china, así como con extranjeros famosos que vivían temporalmente en China, como más adelante detallaremos.

---

*Estampa*. 12 de noviembre de 1929, págs. 3-5.

<sup>26</sup>. Han Suyin (1917-2012): hija de un ingeniero chino y una mujer belga. Se convirtió en famosa escritora y traductora que publicó libros sobre la China del siglo XX en inglés. Su libro-memoria *Una cosa espléndida* fue adaptado para una película de Hollywood.

<sup>27</sup>. Han Suyin 韩素音. *The crippled tree* (伤残的树). Trad. de Dong Yueshan y Meng Jun. Shanghái: Shanghái renmin chubanshe. 2011, págs. 1-5.



### 2.1.2. La vida en Beijing



(Ilustración 4: Foto de Marcela de Juan y su hermana Nadine bailando con vestidos típicos españoles)<sup>28</sup>

En aquella época, China se encontraba en la encrucijada del cambio entre la tradición antigua y los conocimientos científicos modernos. Según la historia moderna, cuando Marcela de Juan llegó a China, el 23 de agosto de 1913, los revolucionarios ya habían derrotado en 1911 al Imperio Qing, que había dominado durante 300 años con un régimen feudal y se había fundado una república nueva. Sin embargo, debido a la tradición antigua y la estructura económica de aquel entonces, de vez en cuando en algunas provincias aparecían los llamados virreyes que dirigían sus ejércitos hasta la capital y derrocaban a los gobernadores. Mientras los ejércitos chinos peleaban entre sí, las fuerzas extranjeras comenzaron a invadir el país, intentando obtener los máximos beneficios. A veces colaboraban varias fuerzas entre sí y, en diversas ocasiones, se generaron conflictos derivados de los beneficios que pensaban obtener. En el ámbito cultural, se establecieron infinidad de colegios y universidades modernas que ofrecían acceso a la educación universal. Muchos estudiantes chinos habían ido al extranjero y habían regresado trayendo nuevas e innovadoras ideas, como

---

<sup>28</sup>. Sánchez Ocaña Vicente. "Una señorita de la Guindalera, que es coronel del ejército chino". Revista *Estampa*. 12 de noviembre de 1929, págs. 3-5.

Zhan Tianyou,<sup>29</sup> Cai Shaoji<sup>30</sup> y muchos futuros líderes de la nueva república.<sup>31</sup>

Lo que hace a Marcela de Juan destacable es su educación oriental y occidental, y su estrecho contacto tanto con la antigua China como con los extranjeros y las personas de las nuevas generaciones chinas. Ella y su hermana fueron a la escuela francesa donde los estudiantes chinos eran a menudo expulsados y necesitaban destacar en los estudios además de tener que luchar continuamente contra los prejuicios de los profesores y compañeros de clase. También recibían clases de cultura china con un profesor particular en casa; de él aprendió Marcela de Juan los caracteres chinos, los poemas antiguos y la historia. El primo de su padre, que era un experto en antigüedades chinas y dueño de una tienda de antigüedades en Nueva York, la llevó con mucha frecuencia a exposiciones para explicarle las historias que se escondían detrás de cada pieza. Tuvo gran amistad con la tercera concubina de Pan Fu,<sup>32</sup> presidente de asuntos internos del Gobierno de Zhang Zuoling.<sup>33</sup> A través de la concubina, conoció la vida de las mujeres de la antigua sociedad, la riqueza de los caudillos de aquel entonces y se relacionó con chicas de su edad. Le impresionó mucho que una de sus amigas ayudase a su madre a elegir una concubina para felicitar el cumpleaños a su padre. Atendiendo a la cultura del *feng shui* y escuchando los cuentos sobre fantasmas aprendió la cultura mítica y milenaria de China. Asistía a menudo a los ritos tradicionales y frecuentaba los teatros chinos. Conoció a Mei Lanfan,<sup>34</sup> el mejor representante de la escena teatral china, teniendo el privilegio de ver cómo se maquillaba antes de salir a escena. Recibió al famoso mariscal Zhang Xueliang<sup>35</sup> durante su estancia en Beijing.<sup>36</sup>

---

<sup>29</sup>. Zhan Tianyou (1861-1919). Formó parte del primer grupo de estudiantes chinos enviados por el gobierno de Qing al extranjero a estudiar. Fue a Estados Unidos en el año 1878 cuando tenía 12 años y regresó a China en el año 1881 con el título del bachiller ingeniero. Fue el primer chino que diseñó un ferrocarril en China.

<sup>30</sup>. Cai Shaoji (1859-1933). Formó parte del primer grupo de estudiantes chinos enviados por el gobierno de Qing al extranjero. Fue presidente de la primera universidad de China.

<sup>31</sup>. Muchos líderes de la nueva República China fueron al extranjero a estudiar: Deng Xiaoping, Zhou Enlai y Chen Yi fueron a Francia, Jiang Jieshi, Sun Yat-sen al Japón, etc.

<sup>32</sup>. Pan Fu (1883-1936). Político de la República China. Había sido el presidente de Asuntos nacionales del Gobierno de Zhang Zuoling.

<sup>33</sup>. Zhang Zuoling (1875-1928). Caudillo de los ejércitos del noreste. Fue el último mandatario del Gobierno de la Marina del Norte creado por el Japón. Murió en un atentado provocado por los japoneses.

<sup>34</sup>. Mei Lanfang (1894-1961). Uno de los cantantes más famosos de la ópera de Beijing en la historia moderna.

<sup>35</sup>. Zhang Xueliang (1901-2001). Hijo de Zhang Zuoling, líder de los ejércitos del noreste de China después del asesinato de su padre. Planeó el incidente de Xi'an y impulsó la colaboración entre el Kuomintang y los

El cargo de embajador que ostentaba su padre y su dominio de varias lenguas le brindaron muchas oportunidades para contactar con las delegaciones extranjeras. Recibió al teniente Windsor, que se convertiría más adelante en Jorge VI de Inglaterra, le acompañó a montar a caballo dentro de la Ciudad Prohibida y también conoció al conde Ciano, que, según la descripción de Marcela de Juan, era un “muchacho encantador, de mediana estatura, vivaracho, con buena musculatura, muy esbelto y enjuto en aquella época, turbulento y vivo como un cachorro... El Ciano que conocí, tan joven entonces (diecinueve años), era sencillamente un chiquillo sumamente cordial y espontáneo.”<sup>37</sup> Influenciada por la familia del general ruso Horvath, que la trató como su hija china, Marcela empezó a “hablar ruso, a tocar la balalaica y a bailar bailes rusos”.<sup>38</sup> Además, gracias a las relaciones de su padre, conoció a Hu Shi<sup>39</sup> y Lin Yutang,<sup>40</sup> se hizo muy amiga de la escritora Han Suyin,<sup>41</sup> y visitó en muchas ocasiones al erudito Gu Hongming,<sup>42</sup> muy conocido por un dicho popular entre los occidentales “al llegar a China, se tiene que visitar al señor Gu primero en vez de visitar la Ciudad Prohibida”.<sup>43</sup> Incluso conoció a Mao cuando éste todavía era un joven estudiante y por error visitó la casa de Marcela de Juan para acusar a su padre de firmar un contrato desfavorable para los beneficios de China, cuando en realidad confundió al padre de Marcela de Juan con otro mandarín que llevaba el mismo apellido.

Durante su estancia en Beijing, Marcela de Juan y su hermana fueron verdaderamente dos “mariposas sociales”. Ambas eran deportistas, bailaban en los salones, jugaban al tenis, patinaban, montaban a caballo, realizaban todo lo

---

comunistas para defenderse de la invasión japonesa. Fue arrestado por Jiang Kai-shek y pasó la mitad de la vida en su domicilio de Taiwán. Es considerado un héroe en la guerra contra los japoneses.

<sup>36</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, págs. 7-47.

<sup>37</sup>. *Ibid.*, pág. 144.

<sup>38</sup>. *Ibid.*, pág. 125.

<sup>39</sup>. Hu Shi (1891-1962). Filósofo y ensayista chino. Líder de la Actividad de Nueva Cultura. Experto en literatura, filosofía, historia, pedagogía y muchas áreas más.

<sup>40</sup>. Ling Yutang (1895-1976). Escritor chino, tradujo muchas obras clásicas de gran importancia para la expansión de la literatura china. Fue nominado varias veces al Nobel.

<sup>41</sup>. Han Suyin (1916-2012). Hija de un ingeniero chino y una belga flamenca, fue escritora, traductora y médico. Escribió en inglés y francés sobre la vida e historia de China en el siglo XX.

<sup>42</sup>. Gu Hongming 辜鸿铭 (1857-1928). Nació en Malasia, estudió en Europa, regresó a China después de dominar nueve idiomas extranjeros y obtener 13 títulos de doctor. Gran escritor, traductor y patriota de China.

<sup>43</sup>. Wang Zimo. “Women xuyao zenyangde dashi” (我们需要怎样的大师). *Diario Guangming*. 22 de julio de 2015, pág. 2.

que estaba de moda en aquel tiempo. Gracias a su temprana educación en España, mostraron el baile de sevillanas a los mandarines y preparaban paella a sus invitados. Su hermana Nadine, a pesar de que su nombre significa en chino “callada y quieta”, era una chica inquieta y rebelde. La princesa Dan<sup>44</sup> la protegió y la asignó al general Ting, Coronel de Aviación del ejército chino. En vez de ser una coronel honoraria, Nadine aprendió a pilotar aviones aprovechando su viaje a París como secretaria de una Misión financiera y dominaba el pilotaje cuando regresó a China. Más tarde, trabajó para el general Zhang Zongchang,<sup>45</sup> apodado “el general de la pierna larga”. Zhang Zuoling la invitaba a Mukden o a Harbin con frecuencia.<sup>46</sup> Los periódicos franceses la denominaron “la Juana de Arco china”, “Et la Chine ne pouvait trouver plus gracieuse ni plus charmante ambassadrice, ni plus dévouée avocate, ‘que la plus Parisienne des Chinoises qu’est Mlle Nadine Hwang.’”<sup>47</sup> La prensa española la había bautizado como “la Amazona del Norte” y “perrito económico” por su gran talento en negociar “un empréstito en París, Londres y Bruselas”.<sup>48</sup>



[Ilustración 5: Foto de Nadine de Juan en traje (1929)]<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup>. Yu Rongling 裕容齡 (1883-1973). Hija de un diplomático chino, acompañó a su padre a Japón y Europa. Fue una de las acompañantes favoritas de Ci Xi, también era una famosa bailadora y escritora.

<sup>45</sup>. Zhang Zongchang 张宗昌 (1881-1932). General del Gobierno de la República china, importante “señor de la guerra” del norte.

<sup>46</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, págs. 149-150.

<sup>47</sup>. “La plus Parisienne des Chinoises” *La République*. 11 de junio de 1933. N.º 944, pág., 5.

<sup>48</sup>. Révész, Andrés. “La extraña carrera de una madrileña”. *Blanco y Negro*. 17 de junio de 1928, pág. 83.

<sup>49</sup>. “Una Señorita de la Quindalera, que es el coronel del Ejército chino” *Estampa*. 12 de noviembre de 1929. N.º 96, pág. 1.

Marcela de Juan, en cambio, después de terminar sus estudios en la Universidad Tsinghua, fundada por el gobierno del Imperio en 1911 utilizando el dinero que debía pagar a los E.E.U.U. después del fracaso en la Guerra de los Bóxers,<sup>50</sup> ingresó en la Banque Française pour le Commerce et l'Industrie y escribía artículos en inglés para varios periódicos locales. Seguía frecuentando los grandes bailes de los salones y las cenas ofrecidas por los notables de aquella sociedad internacional construida temporalmente en Beijing. Aunque se distinguía y hacía ostentación de su belleza e inteligencia, a menudo se sentía “incómoda por no pertenecer a un país, a una raza, desprendida y prendida con alfileres, extranjera en todas partes. Anhelaba una isla donde poder refugiarme, una tierra que para mí no fuera extraña.”<sup>51</sup> A pesar de ser social y de estar muy informada de lo que sucedía en China por sus contactos constantes con las delegaciones extranjeras y las relaciones por parte de su padre y hermana, se sentía conmovida pero impotente ante la situación histórica y vivía encerrada en su torre de marfil construida con la protección de los poderes extranjeros. Presenció los hábitos generales y rituales chinos de fumar opio en aquella época, los vítores de los públicos ante la decapitación de un bandido y las manifestaciones de los estudiantes patriotas chinos.

En 1926, falleció su padre y Marcela de Juan sufrió un fracaso amoroso con un francés con quien mantuvo dos años de relación y que le envió una carta, después de desaparecer, explicándole que no podía casarse con una eurasiática. Decepcionada y fatigada por tener que soportar psicológica y económicamente a toda la familia, en 1928 decidió hacer un viaje a España para relajarse y escapar. Fue en este viaje que conoció a Fernando López Rodríguez-Acosta de quién se enamoró y con quien se casó después de hacer una excursión a Segovia juntos, así es como empezó su nueva aventura en su segundo país.

---

<sup>50</sup>. La Guerra de los Bóxers fue un levantamiento campesino chino. Se inició en 1899 y finalizó con la intervención del Ejército de la Alianza Occidental. El Gobierno del Imperio Celeste firmó un tratado con los ocho países pertinentes pagándoles 333 millones de dólares a lo largo de 40 años.

<sup>51</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, pág. 112.

### 2.1.3. De nuevo en España



(Ilustración 6: Foto de la conferencia “El libro en China” en la Biblioteca Nacional de España en 1955)<sup>52</sup>

Si aún podemos recuperar el itinerario vital de Marcela de Juan en Beijing acudiendo a su libro de memorias, es más difícil obtener archivos de primera mano sobre ella en su vida posterior en Europa. Sin embargo, gracias a los numerosos artículos de diversos diarios y revistas, tales como *ABC* y *Estampa* y a los libros publicados por ella, podemos trazar un mapa de su vida intelectual y social. Los reportajes sobre sus conferencias y las recepciones a sus amistades en el periódico *ABC* nos sirven para seguir sus actividades. (Véase el listado al final de este apartado.)

Después de dos años del feliz matrimonio, desafortunadamente murió su marido y Marcela de Juan quedó en una situación de soledad y sin recursos económicos en España. Aunque su hermano político le aconsejó solicitar la herencia de un tío

---

<sup>52</sup>. Juan, Marcela de. “El libro en China”. *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Mayo de 1955, n.º 28, pág. 16.

rico de la familia de su marido, Marcela de Juan decidió ser una mujer independiente y autosuficiente, cosa que era incluso “vanguardista” en la sociedad europea en que las mujeres dignas nunca trabajaban. Entonces empezó a trabajar de secretaria del director en SNIACE<sup>53</sup> y conoció a María Baeza, que le aconsejó dedicarse a dar conferencias sobre la situación de las mujeres en la China del momento. Sus conferencias resultaron un éxito y obtuvieron elogiosos comentarios publicados en *ABC* como:

La señorita Marcela de Juan dio ayer en el Museo de Arte Moderno su segunda conferencia sobre el arte chino. La vigorosa personalidad de esta joven conferenciante, que posee todos los atractivos ---belleza, elegancia, juventud, talento, cultura, temperamento artístico---confirmó en la tarde de ayer la impresión de su primera disertación. (...) En los aplausos con que fue acogido el término de la disertación habrá mucho de todo: de agrado por la conferencia, de simpatía hacia la bella y graciosa conferenciante, de entusiasmo por sus arrestos y de admiración por su talento nada común, por el amor a su renaciente país y porque, siendo china por nacionalidad, la señorita De Juan, hija de madre belga, tiene un no sabemos qué de madrileñismo, tan fuertemente arraigado en sus primeros años de convivencia con nosotros, que a todos se nos haría muy cuesta arriba pensar que no se trata de una madrileña castiza y sí de una inteligente muchacha extranjera que se ha asimilado todo lo mejor y los más sugestivo de nuestra tierra.<sup>54</sup>

Alentada por estos comentarios y éxitos, empezó a ofrecer conferencias en Lisboa, París, Bruselas, Ámsterdam y varias ciudades más en diversos idiomas, con múltiples temas culturales, sobre pintura, poesía, coreografía, arquitectura, teatro, música, libro y arte chinos y, además, sobre temas políticos y sociales de la China continental y Formosa,<sup>55</sup> los cambios en la situación de las mujeres chinas y los datos generales de la China de aquel tiempo. Sus conferencias fueron organizadas con mucha dedicación y elegancia. Se presentaban en diversos formatos, desde la proyección de fotografías o películas,<sup>56</sup> a la lectura de poemas, desde las exposiciones de pinturas chinas a conferencias en que

---

<sup>53</sup>. SNIACE. La Sociedad Nacional de Industrias Aplicaciones Celulosa Española, S.A. fue constituida el 1 de diciembre de 1939.

<sup>54</sup>. Artículo “Información y noticias de lecturas y conferencias” de *ABC*, 30 de diciembre de 1930, citado por Marcela de Juan en su libro *La China que ayer viví y la China que hay entreví*. Barcelona: Luis de Caralt Editor S.A., 1977, págs. 188-191.

<sup>55</sup>. *ABC*. 16 de abril de 1952, pág. 28.

<sup>56</sup>. *ABC*. 15 de diciembre de 1929, pág. 32.

cantaba un fragmento del teatro chino imitando los gestos delicados y los pasos refinados de los actores chinos.<sup>57</sup> Participó con frecuencia en actividades culturales, tal como lecturas de nuevos libros, tertulias intelectuales y fue colaboradora de “Alforjas para la Poesía”, o de las series de recitales dirigidas por Conrado Blanco Plaza.<sup>58</sup> Aparte de estas actividades, Marcela de Juan empezó a publicar libros relacionados con la cultura china que contaré con más detalles en los apartados siguientes.

El Gobierno Nacional Chino la nombró agregada a su legación en Madrid por “su valiosa ayuda”.<sup>59</sup> Entró a trabajar en la Oficina de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, un empleo que mantuvo hasta su jubilación. Por motivos de trabajo, ejercía de intérprete simultánea en muchas conferencias internacionales con varios idiomas y también tuvo muchas oportunidades de viajar a otros países. Fue autora de una famosa entrevista a Indira Gandhi cuando fue a India, publicada en la *Revista de Occidente*.

En 1954, Marcela de Juan, junto con D. Julio Casares, secretario perpetuo de la Real Academia de la Lengua, fundó la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes (APETI).<sup>60</sup> Asistió al 1º Congreso de la Federación Internacional de Traductores (F. I. T.) como jefa de la delegación española, en el que se decidió “abrir una sección detallada de bibliografía de todas las obras extranjeras que están traduciendo en España”<sup>61</sup> y también al 2º Congreso celebrado en Roma en el que “el Sumo Pontífice saludó a los delegados de las distintas nacionalidades y se detuvo largamente con la presidenta de la delegación española, Doña Marcela de Juan.”<sup>62</sup> Fue miembro del jurado del Premio Fray Luis de León entre 1955 y 1972. Dio discursos y conferencias con títulos como “Las deficientes versiones a otras lenguas de la obra cervantina”, “Dignificación del arte de traducir”, etc.; organizó, en honor del Ministerio Español

---

<sup>57</sup>. ABC, 27 de mayo de 1946, pág. 16.

<sup>58</sup>. ABC, 13 de diciembre de 1981, pág. 16. Conrado Blanco Plaza (1913-1998), poeta y empresario teatral. Creó los recitales Alforjas para la Poesía.

<sup>59</sup>. ABC. 30 de mayo de 1930, pág. 96.

<sup>60</sup>. ABC. 21 de noviembre de 1954, pág. 62.

<sup>61</sup>. ABC. 30 de diciembre de 1954, pág. 46.

<sup>62</sup>. ABC. 21 de mayo de 1956.



de Asuntos Extranjeros, la 2ª Conferencia del Consejo de Europa en 1963 con motivo de la revisión de manuales de Geografía, etc.<sup>63</sup>

Su creación intelectual no sólo se limita a conferencias, traducciones de libros, sino también a programas televisivos y de radio. Habló de China para el programa “Telerrevista”,<sup>64</sup> y en el “Buenas tardes”, figuró entre las personas invitadas a responder al “Consultorio femenino”,<sup>65</sup> una especie de consultorio “en donde expertos darán contestación a los temas más importantes que se indiquen en las cartas dirigidas al programa.”<sup>66</sup> Fue asesora técnica de la película *55 días en Beijing* (1963), dirigida por Nicholas Ray y galardonada con el premio Laurel de Oro de 1964.<sup>67</sup>

Cuando trabajaba en el Consulado General de España en Hong Kong, durante el año 1975 tuvo la oportunidad de volver a visitar la China Continental -no había regresado a ella desde hacía 47 años-.

La China de 1975 se encontraba en otro período de transformación. La Gran Revolución Cultural había empezado hacía casi diez años, había causado la destrucción del orden y la democracia social, el derroche de recursos, la paralización del desarrollo cultural, científico y económico, hasta que Zhou Enlai y Deng Xiaoping empezaron a reformar el sistema económico y social en el mismo año. Por fin China se abría de manera paulatina al mundo exterior. Lo que Marcela de Juan entrevió de las labores de los obreros, las cosechas de los campesinos, las construcciones de nuevos edificios, todo el conjunto representaba el comienzo de un nuevo desarrollo para China y una nueva esperanza para el pueblo. Marcela de Juan con su refinado pincel, nos transmite la profunda añoranza y la vivaz emoción del amor a su país de origen.<sup>68</sup> Al regresar de China a España, siguió dando conferencias y escribiendo artículos relacionados tanto con la

---

<sup>63</sup>. ABC. 25 de agosto de 1962.

<sup>64</sup>. ABC. 23 de octubre de 1976.

<sup>65</sup>. ABC. 18 de abril de 1971.

<sup>66</sup>. *Revista nacional de televisión*. 12-18 de abril de 1971, pág. 19.

<sup>67</sup>. Miquel Zhang 张宝清. *Dizhonghai xiaofeng canyue* (地中海晓风残月). Beijing: New Star Press. 2008, págs. 300-350.

<sup>68</sup>. Juan, Marcela de. *La China que ayer viví y la China que hoy entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977, págs. 192-254.

antigua China como con la nueva China. Falleció en Génova en 1981.

En China existe un refrán que dice: “los tiempos producen héroes, mientras los héroes determinan los tiempos”. Lo que es más destacable de Marcela de Juan es su experiencia, rara en aquella época, por ser una euroasiática, una mujer que hablaba chino, inglés, español, francés, ruso y alemán, que viajó y vivió en tantos países y fue tan activa e inteligente que trabó amistad con muchas celebridades de su época. Como dijo Juan Spottorno y Topete en un artículo: “¡Maravilla Marcela! En plena juventud posee seis idiomas a la perfección y una cultura vasta y universal. Indudablemente, las gracias debieron soplar, al ella nacer, sobre su cuna.”<sup>69</sup>

Marcela de Juan aprovechó todos sus recursos para ser una mujer independiente y valiente frente a las injusticias y miserias. Debido a sus conferencias, a los textos publicados y a sus libros, fue una de las pocas mujeres durante la primera mitad del siglo XX, que construyó un puente entre China y España e introdujo en el mundo hispanoamericano la cultura folclórica, la literatura y, especialmente, la poesía de China. Por su gran aportación a lo largo de su vida, le fueron otorgados el Lazo al Mérito Civil, el Lazo de Isabel la Católica, la Encomienda de Isabel la Católica, la Medalla de Plata de la Cruz Roja Española, la Encomienda con Placa de las Nubes Propicias, la Médaille de la Reconnaissance Française y la Corbata de la Orden de las Estrellas Brillantes por parte del Gobierno nacionalista de China.<sup>70</sup>

Finalmente, nos gustaría terminar esta parte con una frase que cita Marcela de Juan en la entrevista publicada por el señor Vicente Sánchez Ocaña en la revista *Estampa* en 1928:

Pero nosotros nos hemos adherido a la vida, y aunque nos traiga penas y trabajos nuevos, la queremos. La queremos y nada podrá hacer que volvamos hacia atrás.<sup>71</sup>

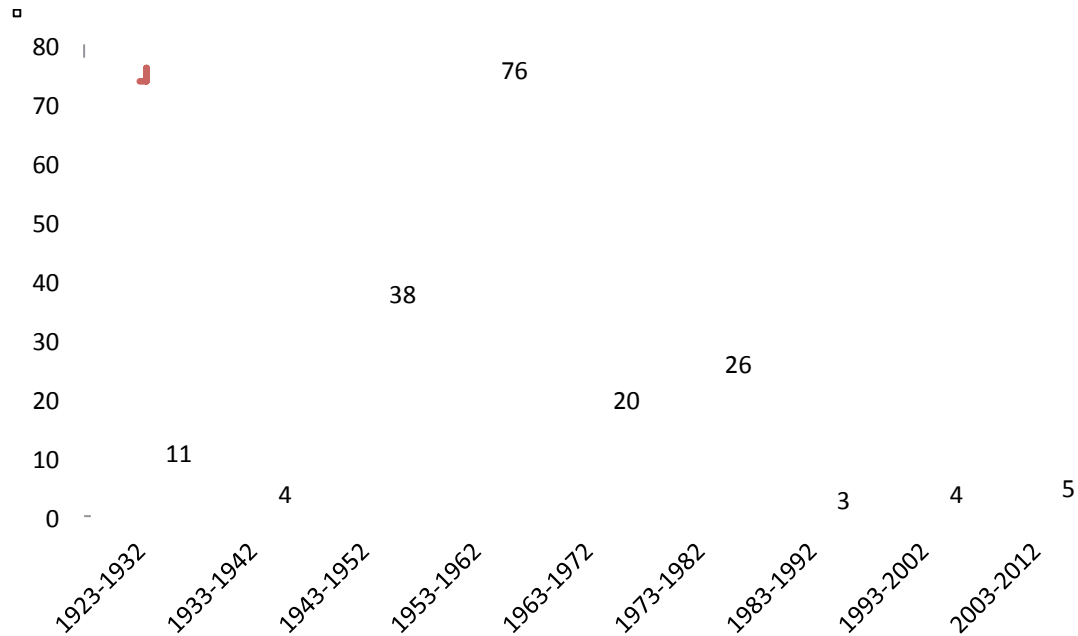
---

<sup>69</sup>. Spottorno Topete, Juan. *Blanco y Negro*, 4 de enero de 1913, pág. 11.

<sup>70</sup>. *ABC*. 21 de julio de 1953, pág. 9 y 29 de agosto de 1981, pág. 54.

<sup>71</sup>. Sánchez Ocaña, Vicente. “La señorita ‘Visión’ de piedra preciosa”. *Estampa*. 21 de agosto de 1928, págs. 3-4.

**Gráfico 1: Estadística de las referencias a Marcela de Juan en ABC entre 1923 y 2012**



**Tabla 1: Actividades sociales de Marcela de Juan recogidas en la prensa española**

Fecha	Actividades	Prensa
13-dic-1929	Participación en una conferencia en Lyceum Club titulada "La mujer china"	<i>Época</i> . 13-dic-1929, p. 2; <i>El imparcial</i> . 14-dic-1929, p. 2; <i>la Libertad</i> . 14-dic-1929, p. 9; <i>El Sol</i> . 13-dic-1929, p. 8; <i>Época</i> . 16-dic-1929, p.6; <i>El Imparcial</i> . 17-dic-1929, p. 2.
15-dic-1929	Presentación de ponencia titulada "La mujer china" en Lyceum Club	<i>ABC</i> . 15-dic-1929, p. 32.
21-mar-1930	Recepción a las personales de la sociedad, escritores y artistas en casa para despedirse del embajador español enviado a China	<i>ABC</i> . 21-mar-1930, p.18.

17-dic-1930	Participación en una conferencia en Museo Nacional de Arte Moderno	<i>La Libertad</i> . 17-dic-1930, p. 11. <i>ABC</i> . 16-dic-1930, p. 33; <i>ABC</i> . 18-dic-1930, p. 31.
20-dic-1930	Presentación de ponencia titulada "La pintura china" en Museo Nacional de Arte Moderno sobre arte chino	<i>Época</i> . 20-dic-1930, p. 4.
27-dic-1930	Participación en una conferencia en el Museo de Prado titulada "La pintura china"	<i>Época</i> . 27-dic-1930, p. 4; <i>Época</i> . 30-dic-1930, p.3; <i>ABC</i> . 27-dic-1930, p. 33.
30-dic-1930	Segunda Presentación de ponencia titulada "La pintura china" en el Museo de Arte Moderno	<i>La Libertad</i> . 30-dic-1930. P. 8; <i>El Heraldo de Madrid</i> . 3-ene-1931, p. 13; <i>La voz</i> . 19-sep-1931, p. 8; <i>El Sol</i> . 2-jun-1931, p. 6.
5-abr-1935	Recepción a las personalidades de la sociedad, escritores y artistas en su casa	<i>ABC</i> . 4-may-1935, p. 22.
29-nov-1941	Donativos por parte de Marcela de Juan para la gran función de gala	<i>ABC</i> . 29-nov-1941, p. 9.
4-feb-1945	Ponencia: "El teatro chino" en la Sociedad de Geografía de Lisboa invitada por el Instituto español	<i>ABC</i> . 4-feb-1945, p. 41.
23-may-1945	Presentación de ponencia en francés titulada "Teatro chino" en la sala de conferencias en el Instituto francés	<i>ABC</i> . 23-may-1945, p. 15.
17-mar-1946	Asistencia en la reunión de las escritoras	<i>ABC</i> . 17-mar-1946, p. 34.
24-mar-1946	Presentación de ponencia titulada "El arte dramático en China" en el Colegio Mayor de Santa	<i>ABC</i> . 24-mar-1946, p. 45.

	Teresa de Jesús	
27-mar-1946	Presentación de ponencia titulada "El teatro chino"	ABC. 27-mar-1946, p. 16.
5-jun-1946	Presentación de ponencia titulada "Teatro chino" en el Colegio Mayor Femenino Santa Teresa	ABC. 5-jun-1946, p. 19.
6-nov-1946	Publica un texto de prosa titulado "Aforismos y dichos populares"	ABC. 6 de noviembre de 1946:11.
6-mar-1947	Presentación de ponencia titulada "Música china" en el Colegio Mayor de Santa Teresa de Jesús	ABC. 6-mar-1947, p. 16.
18-may-1947	Organiza una fiesta en honor de la poetisa y novelista Elisabeth Mulder	ABC. 18-may-1947, p. 28.
28-nov-1947	Recepción a los personajes de la sociedad, escritores y artistas en casa	ABC. 28-nov-1947, p. 13.
6-ago-1948	Repetición de ponencia	ABC. 6-ago-1948, p. 12.
22-abr-1949	Presentación de ponencia titulada "La música china" en el Círculo Medina	ABC. 22-abr-1949, p. 17.
13-dic-1949	Presentación de ponencia titulada "origen de la realeza" en la fiesta de arte	ABC. 13-dic-1949, p. 20.
16-abr-1950	Asistencia a un cock-tail organizado por P. Agustín	ABC. 16-abr-1950, p. 28.
4-mar-1951	Presentación de ponencia titulada "Características del jardín chino" en el Museo Romántico	ABC. 4-mar-1951, p. 27.
15-mar-1951	Presentación de	ABC. 15-mar-1951, p. 28.

	Ponencia titulada “ La poesía china” en el International Institute	
18-jul-1951	Asistencia a la fiesta en honor del diplomático chino Yu Tsune-chi, embajador en Roma	ABC. 18-jul-1951, p. 44.
28-mar-1952	Asistencia a un cock-tail con objeto de enseñar el retrato suyo pintado por D. Joaquín de la Puente a su grupo de amistades	ABC. 28-mar-1952, p. 21.
16-abr-1952	Presentación de ponencia titulada “ Algo sobre la vida en China y datos sobre Formosa” en el Colegio Mayor Santa María	ABC. 16-abr-1952, p. 28.
2-may-1952	Asistencia al concierto de música antigua en el cuarteto vocal de Amberes organizado por el embajador de Bélgica y la princesa de Ligne	ABC. 2-may-1952, p. 24.
31-ene-1953	Cock-tail organizado por Marcela de Juan en su casa para recibir sus amigos políticos, escritores y artistas.	ABC. 31-ene-1953, p. 23.
17-feb-1953	Presentación de ponencia titulada “la pintura china” en el Ateneo de Madrid	ABC. 17-feb-1953, p. 28.
18-feb-1953	Presentación de ponencia titulada “la pintura china” en el Ateneo de Madrid	ABC. 18-feb-1953, p. 18.
10-mar-1953	Asistencia a un cock-tail organizado por los condes	ABC. 10-mar-1953, p. 23.

	de Ruiseñada y D. José María Cossio para enseñar los cuadros de temas hípicas del Sr. Arenys.	
21-jul-1953	Le es otorgada la "Corbata de la Orden de las Estrellas Brillantes" por el Sr. James Yu Tsune-chi	ABC. 21-jul-1953, p. 9.
17-oct-1953	Asistencia a la Condecoración china al Barón de las Torres por el embajador de China en Madrid	ABC. 17-oct-1953, p. 20.
2-mar-1954	Cock-tail organizado por Marcela de Juan en su casa para recibir sus amigos políticos, escritores y artistas.	ABC. 2-mar-1954, p. 31.
7-abr-1954	Le es otorgado el "Lazo de Dama de Isabel la Católica"	ABC. 22-abr-1954, p. 25; ABC. 24-abr-1954, p. 13; ABC. 25-abr-1954, p. 44.
8-jun-1954	Asistencia en la Fiesta social de Primavera organizada por los Señores de Calvo Sotelo	ABC 8-jun-1954, p. 20.
8-jun-1954	Intervención de Marcela de Juan sobre el origen oriental de la seda y la breve historia de su importación a Occidente de sus aplicaciones en la inauguración de la Semana de la Seda	ABC. 8-jun-1954, p. 37.
4-ago-1954	Da la bienvenida al Obispo de Nan Jing junto con el embajador chino en España	ABC. 4-ago-1954, p. 17.
9-nov-1954	Es intérprete para una	ABC. 9-nov-1954, p. 17.

	conferencia del ministro de Negocios Extranjeros de China, Ye Gongchao, en el Museo de Prado	
9-nov-1954	Actúa como intérprete para el ministro de Negocios Extranjeros de China, Ye Gongchao, en una entrevista	ABC. 9-nov-1954, p. 18.
11-nov-1954	Hace los honores a los invitados junto con el alto personal de la Embajada china en Madrid en la recepción diplomática para George Yhe	ABC. 11-nov-1954, p. 12.
21-nov-1954	Es elegida presidenta ejecutiva de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes	ABC. 21-nov-1954, p. 62.
30-dic-1954	Asistencia al I Congreso de la Federación Internacional de Traductores como jefa de la delegación española	ABC. 30-dic-1954, p. 46.
31-dic-1954	Es nombrada la vicepresidenta de la Federación Internacional de Traductores	ABC. 31-dic-1954, p. 13.
5-feb-1955	Asistencia al coloquio "O guerra o Paz"	ABC. 5-feb-1955, p. 26.
6-mar-1955	Intervención de Marcela de Juan en la sesión "Viento de atardecer" en el salón de Tapices del ayuntamiento	ABC. 6-mar-1955, p. 37.
10-jun-1955	Presentación de ponencia titulada "Dignificación del arte de traducir" en la Biblioteca	ABC. 10-jun-1955, p. 46.



	Nacional de Madrid	
18-dic-1955	Interpreta del inglés al español en la conferencia de prensa sobre la fundación de la relación diplomática entre el gobierno nacional chino y Mongolia exterior	<i>ABC</i> . 18-dic-1955, p. 71.
8-feb-1956	Asistencia a la cena ofrecida por el embajador de la China nacionalista en honor de la Reina madre de Bulgaria	<i>ABC</i> . 8-feb-1956, p. 28.
21-mar-1956	El Papa recibe a la presidenta de la delegación española, Marcela de Juan en Roma durante el II Congreso Internacional de Traductores	<i>ABC</i> . 21-mar-1956, p. 71.
29-abr-1956	Asistencia a la recepción en honor de la actriz y conferenciante francesa, Mlle Nizam, organizada por el agregado cultural de la Embajada de Francia y Madame Guinald	<i>ABC</i> . 29-abr-1956, p. 84.
4-jul-1956	Forma una del jurado del premio de traducción "Fray Luis de León" ganado por doña Consuelo Berges	<i>ABC</i> . 4-jul-1956, p. 38.
6-feb-1957	Asistencia al almuerzo ofrecido por el embajador de Francia y la baronesa De la Tournelle	<i>ABC</i> . 6-feb-1957, p. 31.
9-feb-1957	Desempeña intérprete para el ministerio de Negocios Extranjeros de	<i>ABC</i> . 9-feb-1957, p. 5.

	China, Ye Gongchao	
24-abr-1957	Asistencia a la velada literaria en torno a la personalidad de Cervantes. Diserta sobre "Las deficientes versiones a otras lenguas de la obra cervantina" como presidenta de la APETI.	ABC. 24-abr-1957, p. 48.
24-jul-1957	Forma parte del jurado del premio de traducción "Fray Luis de León" ganado por el Padre D. José López de Toro	ABC. 24-jul-1957, p. 25.
30-nov-1957	Interpreta para la representación del Teatro nacional chino en la Zarzuela	ABC. 30-nov-1957, p. 63.
6-dic-1957	Recepción a un numeroso grupo de sus amistades	ABC. 6-dic-1957, p. 70.
10-ene-1958	Presentación de ponencia titulada "La inspiración budista en la pintura china" en la sala de exposiciones del Círculo de Bellas Artes	ABC. 10-ene-1958, p. 47; ABC. 11-ene-1958, p. 34.
5-mar-1958	Lee un relato sobre la India en la Conferencia Club	ABC. 5-mar-1958, p. 42.
17-abr-1958	Asistencia a la despedida de los periodistas españoles invitados por Chiang Kai-Chek a visitar Formosa	ABC. 17-abr-1958, p. 36.
29-ene-1959	Forma parte del jurado del premio de traducción "Fray Luis de León" ganado por los traductores	ABC. 29-ene-1959, p. 40.

	del libro "Historia de la casa Siemens"	
26-may-1960	Asistencia a la fiesta en homenaje a Natalia Figueroa para celebrar la publicación de su libro "Palabras nuevas"	<i>ABC</i> . 26-may-1960, p. 63.
2-sep-1960	Forma parte del jurado del premio de traducción "Fray Luis de León" ganado por José María Valverde	<i>ABC</i> . 2-sep-1960, p. 24.
30-sep-1961	Como presidente de la APETI participa en el congreso de F. I. T. en BadGodesberg y en la reunión del mismo en Madrid para discutir sobre la elaboración de la Carta de Traducir	<i>ABC</i> . 30-sep-1961, p. 61.
7-abr-1962	Forma parte del jurado del premio de traducción "Fray Luis de León" ganado por José Méndez Herrera	<i>ABC</i> . 7-abr-1962, p. 79.
25-ago-1962	Dirige el trabajo de revisión los manuales geográficos	<i>ABC</i> . 25-ago-1962.
16-may-1963	Asistencia a la inauguración de la exposición "Reproducciones, Obras Maestras de la Pintura China" y presentación de ponencia titulada "El arte chino" en Galería Sasat	<i>ABC</i> . 16-may-1963, p. 98; <i>ABC</i> 16-may-1963, p. 67.
5-feb-1969	Presentación de ponencia titulada "La música china" en el Centro	<i>ABC</i> . 5-feb-1969, p. 55.

	Cubano	
17-mar-1971	Asistencia a la lectura de la primera novela de Manuel Dicenta	ABC. 17-mar-1971, p. 63.
11-abr-1971	Preside el programa televisivo "Consultorio femenino" de "Buenas tardes"	ABC. 11-abr-1971, p. 72; "Buenas tardes, nuevo equipo". <i>Revista nacional de televisión Teleradio</i> . 12-18 de abril de 1971, p. 19.
13-dic-1972	Forma parte del jurado del premio de traducción "Fray Luis de León" ganado por el poeta Mauro Armiño	ABC. 13-dic-1972, p. 63.
11-oct-1973	Apadrina el cuarto hijo de la Señora de Figueroa	ABC. 11-oct-1973, p. 44.
26-oct-1973	Celebración de la publicación del libro "Poesía china: Del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultura"	ABC. 26-oct-1973, p. 127.
22-ene-1975	Le es otorgada la Encomienda de la "Orden de Isabel la Católica" y da la conferencia sobre "Recuerdos de un viaje a China" en el Ateneo de Madrid	ABC. 22-ene-1975, p. 103.
23-mar-1975	Presentación de ponencia titulada "la literatura china" en el aula de literaturas orientales de Ateneo de Madrid	ABC. 23-mar-1975, p. 35.
5-abr-1975	Fiesta en homenaje a las aportaciones de las traducciones de Marcela de Juan organizada por el Ministerio de Asuntos Extranjeros	ABC. 5-abr-1975, p. 50.
23-oct-1976	Intervención de Marcela	ABC. 23-oct-1976, p. 32.

	de Juan en el programa "Telerrevista" en el canal dos	
10-ene-1980	Presentación de ponencia titulada "La mujer china"	ABC. 10-ene-1980, p. 85.
6-nov-1980	Preside el homenaje a los fundadores de la APETI y el I simposio Internacional sobre el Traductor y la traducción	ABC. 6-nov-1980, p. 46.
24-ene-1981	Asistencia a la recepción de despedida del embajador francés De Margerie	ABC. 24-ene-1981, p. 30.

## 2.2. Las publicaciones de Marcela de Juan

Como dice Gabriel García-Noblejas en su texto *La traducción del chino al español en el siglo XX: Marcela de Juan*: "Seis son sus títulos importantes; seis obras que, por primera vez, permitían al lector de español tener una butaca de primera fila para contemplar la mejor literatura en prosa y en verso de una civilización cuya literatura estaba (y está) por descubrir; seis obras de arte tituladas *Cuentos chinos de tradición antigua*; *El espejo antiguo y otros cuentos chinos*; *Cuentos humorísticos orientales*; *Breve antología de la poesía china*; *Segunda antología de la poesía china* y *Poesía china del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*."<sup>72</sup>

Se debe añadir a esta recolección, el libro *Escenas populares de la vida china* (1934), escrito por Marcela de Juan sobre la vida de los pueblos chinos a principios del siglo XX; tres libros traducidos del inglés al español *O se ayuda a España o se hunde Europa* (1952), *Tse-Hsi emperatriz regente* (1956) y *El legado de China* (1967); un libro de recopilación de cuentos chinos seleccionados por

<sup>72</sup> García-Noblejas, Gabriel. "La traducción del chino al español en el siglo XX: Marcela de Juan". *Centro Virtual Cervantes*. Consulta 1 de enero de 2016 en URL: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo\\_10/12052010.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_10/12052010.htm).

Luo Dagang, traducido por Marcela de Juan, la *Antología de cuentistas chinos* (1947); y además, un prólogo para el libro *Autobiografía de una muchacha china* (1949) de Xie Bingying (谢冰莹) y un capítulo dedicado al teatro chino en el libro *El teatro: enciclopedia del arte escénico* (1958), dirigido por Guillermo Díaz-Plaja.

Hay que mencionar a parte el libro *La China que ayer viví y la China que hoy entreví* (1977), el único libro que trata de su propia memoria, elaborado después de su visita a China en 1975, y de donde provienen la mayoría de los detalles de su trayectoria vital utilizados en esta tesis. A continuación hablaremos de sus libros en general, luego de sus publicaciones en revistas y periódicos y finalmente nos detendremos en los libros de la autora que consideramos más importantes para nuestro trabajo.

Publicó su primer libro, *Escenas populares de la vida china*, en 1934, aunque hoy en día nos resulta difícil acceder a este libro que se ha convertido en una rareza bibliográfica, aún podemos encontrar reportajes de comentarios que nos ayudan a formarnos una idea del contenido atractivo y del singular estilo de narración de Marcela de Juan:



(Ilustración 7: Artículos sobre la publicación del libro *Escenas populares de la vida china* de Marcela de Juan en ABC)

Muy joven aún, Marcela de Juan, bajo los recuerdos nostálgicos de sus años primeros, evoca escenas y episodios de la vida china. [...] Las costumbres de China, su espectáculo habitual de casas y calles, la intimidad de su existencia familiar y privada, son cosas casi absolutamente desconocidas para los lectores españoles. Se tiene aquí, de todo ello, conceptos abstractos, impresiones y convenciones que no tienen el calor, la emoción y el colorido de la realidad. Por eso el libro de la señorita Marcela de Juan —al que auguramos un éxito de venta feliz e inmediata—, resulta sobremanera atractivo y curioso. [...] No se trata, pues, de “proyecciones” inanimadas, como clichés fotográficos o como impresiones someras y frías de turista, sino de palpitaciones, en las que pone la autora un caudal de finura de sensibilidad y de agudeza espiritual. [...] <sup>73</sup>

Marcela de Juan dedicó un prólogo al libro *Autografía de una muchacha china* de Xie Bingying traducido por María Rosa Topete de la traducción inglesa del mismo libro. En el prólogo, Marcela de Juan destacó el perfil particular de Xie Bingying pero al mismo tiempo destacó que era representativo de la nueva generación de las mujeres chinas en comparación con las mujeres tradicionales chinas.

Sus libros *Cuentos chinos de tradición antigua* y *Cuentos humorísticos orientales* fueron publicados en una colección de gran difusión popular, la colección Austral, de la editorial Espasa-Calpe. Su libro *El espejo antiguo y otros cuentos chinos*, publicado póstumamente, se edita en la colección Austral Juvenil.

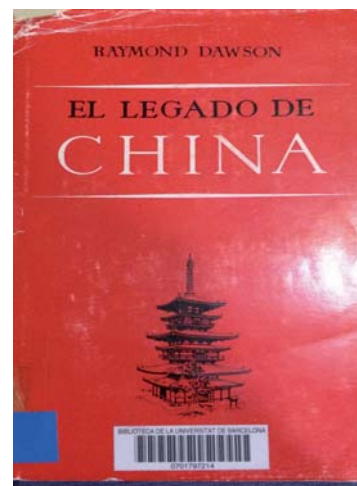
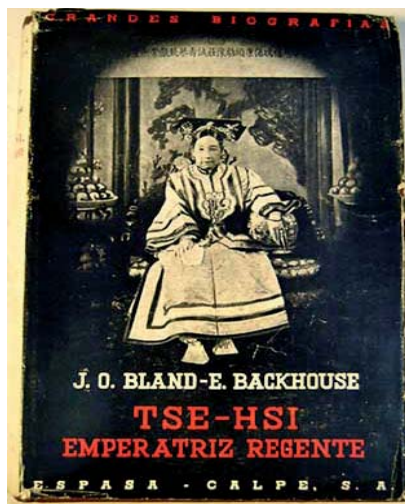
Hay que destacar que Marcela de Juan también tradujo del inglés al español tres libros interesantes, dos de ellos relacionados con China. Tradujo *O se ayuda a España o se hunde Europa* de Frank Henius, un libro pragmático que presenta a los lectores estadounidenses un panorama general histórico y político de España para construir un puente amistoso entre ambos pueblos y destacar la importancia estratégica de España en Europa para los estadounidenses. Al traducirlo al español, aparece un interesante punto de vista, el de los extranjeros-especialmente los americanos-, sobre España y se aprecian los beneficios que los estadounidenses esperan obtener de la colaboración con el estado español. Los dos libros relacionados con China son: *Tse-Hsi emperatriz regente* y *El legado de China*. En el primero, encontramos un comentario elogioso: “ha traducido este

---

<sup>73</sup>. Imagen y artículo extractos de *ABC*. 6 de junio de 1934, pág. 10.

libro la excelente escritora Marcela de Juan, que es, acaso, quien mejor podía hacerlo con garantía de acierto, dada no sólo su ascendencia originaria y su dedicación a temas chinos, sino también habida cuenta de sus conocimientos literarios y lingüísticos y la que ya es su acreditada adaptación al medio intelectual español.”<sup>74</sup> El segundo es “el primer estudio de la civilización China en que se reconocen plenamente sus logros científicos y tecnológicos y su nueva y más exacta perspectiva”.<sup>75</sup> Es un libro de una larga extensión, de más de quinientas páginas. Muestra a los lectores occidentales los aspectos más verosímiles y completos de la civilización china cuando la mayoría de los occidentes aún se forjaban una idea de China basada en los escritos del viajero veneciano Marco Polo, como se puede ver a través de la entusiasta apreciación de A. H. Rowbotham en su libro *Missionary and Mandarin* (1942):

China ofrece un cuadro encantador de lo que todo el mundo pudiera llegar a ser si las leyes de ese imperio se convirtieran en las leyes de todas las naciones. ¡Vaya a Pekín! Contemple el más poderoso de todos los mortales; ¡es la verdadera y perfecta imagen del Cielo!”<sup>76</sup>



(Ilustración 8: Portada de *Tse-Hsi emperatriz regente* y portada de *El legado de China*)

---

<sup>74</sup>. Bland, J.O. Zse-Hsi, *Emperatriz regente: (China de 1835 a 1909)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

<sup>75</sup>. Dawson, Raymond Stanley. *El legado chino*. Trad. de de Marcela de Juan. Madrid: Revista de Derecho Privado, 1967.

<sup>76</sup>. Citado en Dawson, Raymond Stanley. *El legado chino*. Trad. de de Marcela de Juan. Madrid: Revista de Derecho Privado, 1967, pág. 19.



Marcela de Juan escribió varios capítulos referidos al arte dramático en China para el libro enciclopédico *El teatro: enciclopedia del arte escénico*, que ella dividió en cuatro partes: el teatro, los actores y cantantes, las obras y las obras modernas. En el espacio de tan sólo diez páginas, Marcela de Juan presentaba a los lectores hispanoamericanos el teatro chino desde los aspectos más minuciosos de los decorados de la escena, de los maquillajes de los actores a una historia completa y altamente sintética del desarrollo del teatro chino desde dos mil años a. C. hasta la época moderna. Siempre considerando las diferencias entre el mundo occidental y oriental, Marcela de Juan explica algunos temas con una visión comparativa: “Los programas y la publicidad se hacen de un modo muy similar al occidental”, “Estos prólogos se solían parecer en algún modo a los prólogos de Plauto. Los cortes corresponden a lo que en Europa se llaman actos.”<sup>77</sup> Asimismo, sabe estimular el interés de los lectores occidentales utilizando ingeniosamente los temas en que más atención ponían, tal como el cambio de situación de las actrices a lo largo de la historia china, la significación de los distintos colores aplicados a las caras, etc. Con las descripciones pintorescas, trazó para los lectores hispanoamericanos una sensación singular y exótica:

Sigue siendo en los teatros antiguos una tarima de un metro de altura y diez de ancho que avanza en la sala en uno de los lados más cortos del rectángulo. En los ángulos exteriores dos columnas sostienen un dosel o palio de donde cuelgan cortinones bordados y tablillas honoríficas rojas con letras doradas, ofrecidas a los actores por sus admiradores. El muro del fondo lleva a menudo la imagen de un pino retorcido. Tienen dos puertas cerradas con rutilantes bordados [...]<sup>78</sup>

Pese a la brevedad del texto, fue muy recomendado por los intelectuales de la sociedad española, tales como el poeta Leopoldo Panero, que escribió un comentario sobre el libro: “Esta misma obra nos brinda sobre el teatro contemporáneo universal y el que a China dedica Marcela de Juan me parece de

---

<sup>77</sup> Juan, Marcela de. “El teatro chino”. *El teatro: enciclopedia del arte escénico*. Ed. de Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Noguer, 1958, págs. 612-622.

<sup>78</sup> . *Ibíd.* pág. 613.

especial interés.”<sup>79</sup>

Respecto a las publicaciones de poesía china, en 1948, la editorial Revista de Occidente publicó la primera de las obras antológicas de poesía china traducidas por Marcela de Juan, que fue muy bien recibida por los lectores españoles. Para ellos era la primera vez que podían apreciar la belleza de la lírica milenaria china vertida directamente desde la lengua de partida. Según Agustín de Foxá (1906-1959), está traducida “con finura oriental y claridad de Occidente por Marcela de Juan”.<sup>80</sup> Unos años más tarde, siguió a este primer libro la publicación de *Segunda antología de la poesía china*, al que Marcela de Juan incorporó nuevos poemas traducidos. Fue también publicado por la Revista de Occidente en 1962 y fue reeditado por Alianza Editorial en 2007 y recibió comentarios como:

“...Cuya selección y versión estimamos no han sido superadas aún en los cuarenta años largos que han transcurrido desde su primera aparición.”<sup>81</sup>

Por último, en 1973, publicó el libro titulado *Poesía china: Del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*. La diferencia entre este último y los dos anteriores es que se amplían las canciones de Mao desde 4 a 12.

Sus traducciones de los poemas y sus textos introductorios a las obras de Mao fueron citadas constantemente en las revistas y periódicos después del establecimiento de relaciones diplomáticas entre el gobierno de Mao y el de España, momento en que se inició la tendencia al estudio de las obras maoístas. Dijo el escritor Andrés Ibáñez en su columna semanal del suplemento cultural del periódico *ABC*:

A medida que pasa el tiempo, la antología de poesía china publicada por Marcela de Juan en la benemérita editorial Alianza, hace algo más de treinta años, gana valor. De la inmensa producción literaria de China, lo que mejor y primero nos llegó a todos fue

---

<sup>79</sup>. Blanco y Negro. 8 de noviembre de 1958, pág. 64.

<sup>80</sup>. Foxá, Agustín de. En *Segunda antología de la poesía china*, de Marcela de Juan. Reedición en Madrid: Alianza Editorial, 2007, pág. 27.

<sup>81</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pág. 35.

aquella pequeña muestra.<sup>82</sup>

**Tabla 2: Libros de Marcela de Juan**

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Autor original</b>	<b>Editorial</b>	<b>Colección</b>
1934	<i>Escenas populares de la vida china</i>	Marcela de Juan	Madrid: Plutarco	
1947	<i>Antología de cuentistas chinos</i>	Luo Dagang	Buenos Aires: Espasa-Calpe	
1948	<i>Cuentos chinos de tradición antigua</i>	Marcela de Juan	Buenos Aires: Espasa-Calpe	Colección Austral
1948	<i>Breve antología de la poesía china</i>	Marcela de Juan	Madrid: Revista de Occidente	
1949	"Prólogo" en <i>Autografía de una muchacha china</i>	Xie Bingying, trad. de María Rosa Topete	Madrid: Editorial Mayfe, S.L.	
1952	<i>O se ayuda a España o se hunde Europa</i>	Frank Henius	Madrid: Editora Nacional	
1954	<i>Cuentos humorísticos orientales</i>	Marcela de Juan	Buenos Aires: Espasa-Calpe	Colección Austral
1956	<i>TSE-Hsi, emperatriz regente</i>	J. O. Bland y E. Backhouse	Madrid: Espasa-Calpe	
1958	"El teatro Chino" en <i>El teatro: enciclopedia del arte escénico.</i>	Guillermo Diaz-Plaja	Barcelona: Noguer	Biblioteca Técnica Noguer. Serie Técnica y vocación.
1962	<i>Segunda antología de la poesía china</i>	Marcela de Juan	Madrid: Revista de Occidente, 1962 / Madrid: Alianza, 2007	El libro de bolsillo
1967	<i>El legado de China</i>	Raymond Dawson	Madrid: Revista de Derecho	

<sup>82</sup>. ABC, 12 de enero de 2008, pág. 12.

			Privado	
1973	<i>Poesía china: del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural</i>	Marcela de Juan	Madrid: Alianza Editorial	El libro de bolsillo
1977	<i>La China que ayer viví y la China que hoy entreví</i>	Marcela de Juan	Barcelona: Luis de Caralt	
1983	<i>El espejo antiguo y otros cuentos chinos</i>	Marcela de Juan	Madrid: Espasa-Calpe	Austral Juvenil
2007	<i>Segunda antología de la poesía china</i>	Marcela de Juan (Libro póstumo)	Madrid: Alianza Editorial	

2.2.1. Los artículos publicados en periódicos y revistas



(Ilustración 9: Artículos de Marcela de Juan en ABC)

Las informaciones sobre China en España “durante las primeras décadas del siglo XX provienen, básicamente, de las llamadas *nuevas revistas*, cuyas cabeceras

más destacadas fueron *Blanco y Negro*,<sup>83</sup> que tenía 80.000 ejemplares de venta en 1913 por ejemplo.<sup>84</sup> Aún así, la palabra “China” aún estaba estrechamente relacionada con la moda del crespón de China que era un tipo de tela en el vestido, mientras los demás reportajes estaban relacionados con “actualidad informativa internacional, acontecimientos culturales, exposiciones internacionales y diversos reportajes gráficos.”<sup>85</sup> Un personaje destacable como Hilarión González del Castillo, escribió artículos sobre China con especial atención a las ciudades más abiertas al extranjero como Macao, Cantón y Shanghái desde un punto de vista occidental, dado que presentó las iglesias de los jesuitas y la Avenida de Vasco en la ciudad de Macao, por ejemplo, basándose en los conocimientos de los demás europeos.<sup>86</sup> En los artículos respecto a los pueblos chinos, se maravillaba ante las gramáticas, pronunciaciones y escrituras de China.<sup>87</sup> Además, mediante los grandes descubrimientos arqueológicos a principios del siglo XX, en Europa se había alentado un interés por el coleccionismo de artículos artísticos chinos, por lo que aparecieron varias obras de divulgación sobre el arte chino, como el *Manual de arte decorativo*.<sup>88</sup> Sin embargo, eran pocos los que retrataban la vida cotidiana y vulgar de los habitantes chinos y el arte y la cultura de manera tan vívida y auténtica como Marcela de Juan, con su representación sensitiva y su estilo elegante.

“En España, Marcela de Juan es la autoridad de las cuestiones chinas”,<sup>89</sup> escribió Wang Yangle [王央乐] (1925-1998) en 1980. Puesto que los artículos publicados por Marcela de Juan abarcan múltiples aspectos de China, que varían de las escenas de la vida popular, las entrevistas con personajes orientales, el arte, la literatura, la política y de las actividades interculturales. Sus textos se publicaron en las revistas ilustradas y académicas, diarios y boletines de gran alcance para los lectores españoles.

<sup>83</sup>. Almazán Tomás, Vicente David. “Ecos del celeste imperio. Arte chino en España en tiempos de crisis (1908-1936)”. *Artigrama*, núm. 22, 2007, pág. 793.

<sup>84</sup>. *Ibid.* Pág. 796

<sup>85</sup>. *Ibid.*

<sup>86</sup>. González del Castillo, Hilarión. “Macao”. *Blanco y Negro*. 19 de diciembre de 1908, págs. 12-13.

<sup>87</sup>. Castro, Cristóbal de. “China y los chinos”. *Blanco y Negro*. 24 de enero de 1926, págs. 14-16.

<sup>88</sup>. Almazán Tomás, Vicente David. “Ecos del celeste imperio. Arte chino en España en tiempos de crisis (1908-1936)”. *Artigrama*, n.º 22, 2007, pág. 792.

<sup>89</sup>. Wang Yangle 王央乐. “Jiudehuiyi he xindeyinxiang—HuangMasai he tadezizhuan” (旧的回忆和新的印象—黄玛赛和她的自传). *Dushu* (读书), n.º 5. Marzo de 1980.

Sus primeras publicaciones entre los años 30 y 40 son textos en prosa sobre las escenas diarias de la vida cotidiana china, que pueden ofrecer alguna pista sobre su primer libro *Escenas populares de la vida china* (1934). Sus artículos se complementan con fotos que atraen la atención a primera vista y estimulan la curiosidad por entender más y mejor los contenidos. Marcela de Juan había descrito las escenas que presencié durante su estancia en Beijing, las más representativas y auténticas para que los lectores españoles pudieran penetrar en el núcleo del espíritu y la vida del pueblo chino: por ejemplo, consideraba que la escena del rito del regateo era una “miniatura del ingenio de la China entera”,<sup>90</sup> en los *hutong* milenarios se escondía la “impenetrable vida íntima, ocultada por los chinos”<sup>91</sup> y que los pregones callejeros estaban llenos de “inanidad de esfuerzo, de la vanidad de vanidades, de la fragilidad de nuestro ser.”<sup>92</sup> Sus descripciones están llenas de la sonoridad que nos hacen sentir la música que mezcla todos los instrumentos y los cantos del ser humano y que no cesa de flotar sobre la ciudad. Entre lo blanco y negro de las hojas, hizo lucir los colores de las paredes escarlatas de la Ciudad Prohibida, el flujo de los vendedores ambulantes y las sombras de los *hutong* angostos. No se olvidó de escribir de una manera comparativa sobre dos civilizaciones y al mismo tiempo sin perder el humor irónico como cuando describe la situación del regateo: “En China somos demasiado civilizados para sacrificarnos a la simplicidad”.<sup>93</sup>

Marcela de Juan hizo dos entrevistas a dos mujeres excepcionales. Una posee el poder y la otra goza de una belleza que conquista a todo el mundo, sin embargo, ambas tienen cierta similitud con Marcela de Juan, ya que ambas son mujeres independientes, bien educadas, con ambiciones y que muestran el espíritu de las mujeres contemporáneas.

En la entrevista con Indira Gandhi, Marcela de Juan le planteó cuestiones relacionadas con la situación laboral de las mujeres y las desigualdades de

---

<sup>90</sup>. Juan, Marcela de. “El regateo y la honrilla”. *Estampa*. 21 de enero de 1930.

<sup>91</sup>. Juan, Marcela de. “Pekín, la ciudad donde se sufre en silencio”. *Estampa*. 27 de diciembre de 1930.

<sup>92</sup>. Juan, Marcela de. “Pregones callejeros pekinéses”. *ABC*. 3 de marzo de 1946.

<sup>93</sup>. Juan, Marcela de. “El regateo y la honrilla”. *Estampa*. 21 de enero de 1930.

género, por las cuales Marcela de Juan siempre mostró gran interés. Además le pidió sus opiniones sobre la globalización, las influencias de los crecientes contactos y conflictos con las culturas occidentales y las políticas para desarrollar económicamente la India. La respuesta de Indira Gandhi a la cuestión de la internacionalización, citando palabras de su padre, sigue apareciendo en la prensa hoy en día:

No quiero que mi casa esté rodeada de muros por todas partes ni que estén cerradas mis ventanas. Deseo que el viento de las culturas de todos los países entre en mi casa con la mayor libertad, pero sin levantarme a mí por los aires.<sup>94</sup>

La otra entrevista la hizo a “Miss China”, Grace Li, durante su visita a Madrid. Marcela de Juan utilizó palabras poéticas chinas para describir la belleza peculiar de la señorita Grace Li: “bella y grácil, parece la flexible rama del sauce al comienzo de la segunda luna”.<sup>95</sup> Su imagen contrasta mucho con la de las mujeres tradicionales chinas, que era “recoleta y vigilada”<sup>96</sup> y Marcela de Juan emplea la metáfora de fénix para expresar el renacimiento de la mujer china contemporánea.



(Ilustración 10: Artículos *La China, horas españolas* de Marcela de Juan en ABC)

<sup>94</sup> Juan, Marcela de. “Conversación con Indira Gandhi”. *Revista de Occidente*, 1968. N. 63, págs. 320-333. 1968.

<sup>95</sup> Juan, Marcela de. “La China, horas españolas”. *Blanco y Negro*. 9 de diciembre de 1961, pág. 28.

<sup>96</sup> *Ibid.*

En el texto *Aforismos y dichos populares*, Marcela de Juan resume la filosofía china con traducciones de los dichos de Confucio y sus seguidores y concluye que los chinos poseemos un sentido profundo de la vida que nos acerca siempre a la naturaleza y llevamos una vida pacífica sin preocupaciones inútiles e insensatas. Por más que consideremos la humanidad con cierto pesimismo, ponemos la moralidad ante la inteligencia.<sup>97</sup> Estas traducciones originales no sólo permiten a los lectores españoles percibir la sabiduría de Confucio, sino que también les acercan más a la personalidad íntima del pueblo chino.

Marcela de Juan publicó muchos textos sobre cultura y arte chinos además de las conferencias que pronunció en sus ciclos europeos. Se dedicó al tema de la pintura china con unos enfoques interesantes, por ejemplo el de las representaciones de las religiones budista y cristiana en las pinturas chinas. Tomando como ejemplos dos cuadros chinos que estaban expuestos en España en 1938, Marcela de Juan explicó con precisión y de manera concisa la esencia y la singularidad de la pintura china: su contacto estrecho con la poesía, su intimidad con la naturaleza y que “ningún arte revela como la pintura china la elocuencia del silencio, el poder del espacio vacío.”<sup>98</sup> En cuanto al teatro chino, con el objetivo de instruir a los espectadores españoles, les mostró brevemente su origen en el culto religioso, su apogeo con el apoyo del Emperador Xuan Zong,<sup>99</sup> de la dinastía Tang, hasta el famoso actor internacional Mei Lanfang en la época moderna.<sup>100</sup> También explica las secciones de las obras teatrales que son similares a los actos europeos, la significación de los maquillajes, los gestos y ademanes y los pasos de los actores chinos. Demostró, del mismo modo, la moralidad y la poética que yace en el fondo de las actuaciones.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup>. Juan, Marcela de. “Aforismo y dichos populares”. *ABC*. 6 de noviembre de 1946, pág. 11.

<sup>98</sup>. Juan, Marcela de. “La vida de Jesucristo, interpretada por artistas chinos”. *ABC*. 9 de junio de 1946, pág. 25.

<sup>99</sup>. Tang Xuanzong 唐玄宗 (685-762). Emperador de la dinastía Tang que inició el apogeo de la dinastía con un gran desarrollo de la sociedad en todos los aspectos. Sin embargo, en sus últimos años de dominación, se produjo una insurrección de más de siete años que causó la decadencia del Imperio. Es un emperador con talentos en caligrafía, coreografía y poesía.

<sup>100</sup>. Juan, Marcela de. “Coreografía china”. *Ateneo*. 28 de febrero de 1953, págs. 7-8.

<sup>101</sup>. Juan, Marcela de. “El teatro nacional chino, en Madrid”. *ABC*. 27 de noviembre de 1957, pág. 7.



Marcela de Juan publicó un interesante reportaje sobre la situación de la formación de los intelectuales chinos en la época específica de finales de la Revolución Cultural, cuando se empezaron a reconstruir las infraestructuras didácticas. Las personas aún se dividían según la clase en obreros, campesinos y soldados y dominaba en la sociedad la ideología de extrema izquierda. Antes de entrar en la universidad, se exigía experiencia en los servicios sociales y los principios de enseñanza eran: “no queremos hacer de ellos unos intelectuales burgueses”.<sup>102</sup> El país estaba difundiendo los caracteres simplificados gracias a un grupo de especialistas que siempre estaba preparado para solucionar problemas y confusiones. Marcela de Juan redactó el artículo con gran rectitud y sinceridad profesionales para reproducir ante los lectores españoles los sucesos en aquel Oriente lejano, sin abandonar su estilo humorístico, como cuando descubre el hecho de que “hay una muy importante proporción de personal docente con relación a los estudiantes... En la Universidad de Futan, el número de profesores es casi igual al de alumnos.”<sup>103</sup>

En los volúmenes del Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, aún se pueden encontrar dos textos de los discursos de Marcela de Juan. El texto *Dignificación del arte de traducir*, un discurso que pronunció poco después de la fundación de la APETI. En la disertación, Marcela de Juan presenta los motivos de su fundación y a los miembros directivos de la asociación. Explica el objetivo de la asociación: “luchar contra las malas traducciones” y “una paralela revalorización, intelectual y económica, de las buenas”. Encima, lamenta la mala calidad de las traducciones de los demás idiomas al español por culpa de razones económicas después de echar una mirada retrospectiva a la historia exitosa de las actividades de traducción en España. De ahí que sea necesario un esfuerzo conjunto entre las editoriales, una censura ejercida por el público mismo, una selección más estricta de los traductores por el autor y una revisión oficial de la asociación.<sup>104</sup> En este texto, Marcela de Juan también explica los problemas con

---

<sup>102</sup>. Juan, Marcela de. “La formación de intelectuales chinos”. *ABC*. 10 de febrero de 1974, pág. 13.

<sup>103</sup>. *Ibíd.*

<sup>104</sup>. Juan, Marcela de. “Dignificación del arte de traducir”. *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas.*, 1955.

que se encontró durante sus traducciones de la poesía china, problemas que exploraremos en el apartado siguiente.

**Tabla 3: Publicaciones de Marcela de Juan en revistas y periódicos**

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Revistas o periódicos</b>
21-ene-1930	Regateo y la honrilla	<i>Estampa</i>
10-ago-1930	¿Por qué tienen los chinos los pies pequeños?	<i>La Unión Ilustrada</i>
27-dic-1930	Pekín, la ciudad donde se sufre en silencio	<i>Estampa</i>
3-mar-1946	Pregonos callejeros pekineses	<i>ABC</i>
9-jun-1946	La vida de Jesucristo, interpretada por artistas chinos	<i>ABC</i>
6-nov-1946	Aforismos y dichos populares	<i>ABC</i>
28-feb-1953	Coreografía china	<i>Ateneo</i>
1-may-55	El libro en China	<i>Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas</i>
10-jun-55	Dignificación del arte de traducir	<i>Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas</i>
01-may-56	La literatura china	<i>Arbor</i>
27-nov-57	El teatro nacional chino, en Madrid	<i>ABC</i>
9-dic-61	La China, horas españolas	<i>Blanco y Negro</i>
1-jun-68	Conversación con Indira Gandhi	<i>Revista de Occidente</i>
10-feb-74	Formación de intelectuales	<i>ABC</i>
1-feb-75	Notas sobre poesía china	<i>Revista de la Universidad Complutense</i>

## **2.2.2. Las antologías de poesía china de Marcela de Juan**

### **2.2.2.1. Las traducciones de la poesía china en España anteriores o contemporáneas a Marcela de Juan**

“Bien es verdad que si la traducción de la poesía a lenguas relativamente afines ha sido declarado punto menos que utópica, la doble tarea de seleccionar y

traducir un tomo de poemas chinos de todas las épocas es simplemente aterradora para quien la emprenda sin una considerable dosis de inconsciencia; pero yo, que aquí os hablo, suelo ser bastante inconsciente, y por eso, igual que Waley, publiqué en *Revista de Occidente* una breve antología de poesía china.” Así hablaba Marcela de Juan en su disertación “Dignificación del arte de traducir”,<sup>105</sup> cuando hacía siete años que había publicado su primera antología de poemas chinos, en 1948.

Cierto es que a los lectores españoles, les habían llegado otros libros de arte y de filosofía referentes al país milenario. Sin embargo, frente de un acervo literario voluminoso, con casi cuatro mil años de transmisión inquebrantable, y ante una costumbre de improvisación y redacción de poesía tanto popular como de las élites literarias, la selección siempre supone una barrera imponente en el momento de producir un libro. Además, si se considera la forma ideogramática, los caracteres polisémicos, las variaciones tonales, las alusiones clásicas y las simbologías específicas de la poesía china, la traducción de ésta a un idioma tan lejano y dispar como el español resulta otro obstáculo colosal. Si aparte de todo esto, se incorporan las diferencias gramaticales, la tarea parece casi imposible. Como dijo Rubén Núñez en su libro *China: imagen y poesía* (1987):

A lo cual hay que agregar las características estructurales del idioma, con la invariabilidad de las formas verbales, la omisión del número, las frecuentes elisiones de nombres y pronombres y las anfibologías y oscuridades que se multiplican en la construcción poética, la tarea es aún más difícil.<sup>106</sup>

Sin embargo, mucha gente ha venido y vienen cada día más, afortunadamente, a descubrir el acervo a despecho de las dificultades. Según Marcela de Juan, el libro realizado por Judith Gautier en 1867, con el título *Le livre de Jade*, se encuentra entre los primeros libros occidentales modernos de traducción de poesía china. Anteriormente, Goethe ya había publicado el libro poemario *Chinesisch-Deutsche Jahres-und Tageszeiten* en 1827, libro que inspiró a

---

<sup>105</sup> . Juan, Marcela de. “Dignificación del arte de traducir”. *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, 1955.

<sup>106</sup>. Núñez, Rubén. *China: imagen y poesía*. Beijing: Sociedad de las ediciones culturales internacionales, 1987, pág. 10.

Friedrich Rückert la traducción al alemán en 1830 de los manuscritos de la traducción latina de *Shi Jing* efectuada por un misionero francés. A pesar de estos intentos anteriores, no hubo muchos seguidores inmediatos, y de un modo esquemático, se puede decir que en 1915, Ezra Pound, con la ayuda de Arthur Waley y basándose en los manuscritos de Ernest Fenollosa, publicó su obra *Cathay*, que despertó en Europa un interés general por los poemas orientales. Esta tendencia fue seguida por Helen Waddell, con su libro *Lyrics from the Chinese* en 1919, y en francés, *Cent quatrains des Tang* por Lo Ta Kang, *La poésie chinoise* y *La poésie chinoise contemporaine*, por Patricia Guillermez y *Chant sur la Rivière* por Charles Leplae.<sup>107</sup> Marcela de Juan apuntó en 1975: “en español sólo conozco una pequeña selección traducida y publicada hace ya tiempo por Rafael Alberti y María Teresa León y mis tres antologías.”<sup>108</sup>

Si hacemos una lista muy resumida de los libros de poesía china que, según Marcela de Juan, se podían encontrar traducidos al español en los catálogos de las bibliotecas de España podemos elaborar un cuadro muy sencillo.

**Tabla 4: Libros de poesía china en España anteriores o contemporáneos a los de Marcela de Juan**

Año	Título	Traductor
1930	<i>57 poemas de la poesía oriental</i>	Pedro Guirao Gabriel
1942	<i>El color de la vida: interpretación de poesía china</i>	Marià Manent
1948	<i>Breve antología de la poesía china</i>	Marcela de Juan
1960	<i>Poesía china</i>	María Teresa León y Rafael Alberti
1962	<i>Segunda antología de la poesía china</i>	Marcela de Juan
1962	<i>Poemas de Li Bai</i>	Luis Enrique Délano (Chile)
1973	<i>Poesía china : del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural</i>	Marcela de Juan

<sup>107</sup>. Juan, Marcela de. “Notas sobre poesía china”. *Revista de la universidad complutense*. 1 de febrero de 1975, págs. 79-110.

<sup>108</sup>. *Ibíd.*

Basándonos en esta ficha, y como apreciación general, se puede decir que la aparición de traducciones de poesía china en el mundo hispánico empezó en los años de 30, y es más tardía que las antologías del mismo tipo publicadas en Francia, Inglaterra o Alemania. Al principio se produjo de la mano de poetas célebres, como Marià Manent, que tradujo al castellano y al catalán poemas chinos a partir de traducciones existentes inglesas y francesas, o como Rafael Alberti y María Teresa León o Luis Enrique Délano, que tenían contactos con China, ya que María Teresa León y Rafael Alberti fueron invitados a visitar China por el gobierno en 1957<sup>109</sup> y Luis Enrique Délano fue cónsul de Chile en China. Durante las décadas de los años 60 y 70, a causa de la reanudación de las relaciones diplomáticas entre los gobiernos español y chino y gracias al interés por la investigación sobre la figura de Mao, surgieron libros con traducciones de la poesía de Mao, y sólo posteriormente a comienzos de la época de los 80, se inicia una explosión de la traducción de poesía china tanto por parte de sinólogos como de traductores chinos, entre los que destacan Anne-Hélène Suárez, Iñaki Preciado Idoeta, Gabriel García-Noblejas, Manuel Ollé, etc...

Gracias a los insistentes esfuerzos y a la intensa dedicación de los traductores, hoy el abanico de libros publicados en España ofrece varias versiones de antologías de poesía china, de traducciones de poemas de determinados poetas populares como Li Bai, Du Fu y Wang Wei [de las dos dinastías más conocidas, Tang (618-907) y Song (960-1279)], así como también, antologías de traducciones de poemas chinos desde ángulos distintos, por ejemplo, poemas femeninos, poemas amorosos y poemas en los que se puede ver la influencia del budismo. Además, existen libros de poemas bilingües que facilitan la comparación con los originales y libros de traducciones acompañadas de la caligrafía china o de imágenes fotográficas de China. En el libro *China: imagen y poesía*, Rubén Núñez, por ejemplo, introdujo una curiosa historia de la evolución del arte de la pintura y la caligrafía junto con las poesías chinas.

---

<sup>109</sup>. Tsay Su-Hui. "¿Sonríe China?". *Centro Virtual Cervantes*. Consulta 24 de noviembre de 2015 en URL: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_39/congreso\\_39\\_16.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_39/congreso_39_16.pdf). Pág. 1.

Ahora bien, si situamos las tres antologías de Marcela de Juan en el contexto de la ficha que hemos establecido a partir de las propias referencias de la autora, antes de su primera publicación, *Breve antología de poesía china* (1948), sólo se encuentra el libro de Marià Manent, un libro hermoso con xilografías de E. C. Ricart y bien editado por María M. Borrat en 1942. Cuenta con una breve introducción sobre la poesía china y concluye con unas notas explicativas de las relaciones personales y las alusiones a hechos históricos, aparte de comparaciones poéticas con otros países orientales. No obstante, es una traducción hecha en base a las versiones inglesas y se publicó en una edición limitada, unos 300 ejemplares en total.

Cuando Marcela de Juan lanzó su segundo libro, la antología de 1963, María Teresa León, en colaboración con Rafael Alberti, ya había publicado su libro *Poesía china* (1960), que contiene una recopilación de poemas desde los orígenes hasta la época moderna. Debido que coinciden en la misma época, utilizaremos este libro para el análisis comparativo con los libros de Marcela de Juan en la sección siguiente.

Los primeros dos libros, junto con su tercera antología publicada en 1973, dejan influencias, en cierto modo, en los libros publicados posteriormente. Si miramos las bibliografías de esos libros, encontraremos en algunas ocasiones el nombre de Marcela de Juan, como ocurre en el libro *Escrito en el aire: tres poetas clásicos chinos* (2013) de Fernando Pérez Villalón<sup>110</sup> y en los del catedrático Chen Guojian, que ha ejercido la práctica de la traducción de la poesía china durante más de veinte años. Chen Guojian es un traductor muy eficiente y ha publicado antologías de poemas chinos que abarcan tres mil años, antologías específicas de la dinastía Tang y del estelar poeta Li Bai. Utilizamos también su libro *Poesía china (Siglo XI a. C.- Siglo XX)* en el corpus del análisis.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup>. Pérez Villalón, Fernando (trad.). *Escrito en el aire: tres poetas clásicos chinos*. Santiago: Tácitas, 2013.

<sup>111</sup>. Chen Guojian (trad.). *Poesía china (Siglo XI a. C.- Siglo XX)*. Madrid: Cátedra, 2013.

### 2.2.2.2. Las antologías de poesía china de Marcela de Juan

El libro *Segunda antología de la poesía china* (1962) de Marcela de Juan se basa en su primer libro *Breve antología de la poesía china* (1948), con modificaciones que se detallan en la introducción, amplificando la selección de poemas desde cien hasta 195 y, lo más importante, desglosando casi todas las notas y títulos de los poemas y añadiendo un capítulo biográfico de los poetas más importantes al final del libro. En su tercer libro *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural* (1973), Marcela de Juan solo añadió los poemas de la época de la Revolución Cultural e incluyó los poemas de Mao con una detallada presentación biográfica suya, influida evidentemente por el entusiasmo de la investigación de la ideología maoísta de su tiempo, que más tarde, Marcela de Juan reconoció que “no era una selección de calidad, sino un pequeño muestrario indicativo de por dónde van los poetas chinos de los últimos conflictivos años, los años de Revolución Cultural”.<sup>112</sup> Hoy en día, lo que aún podemos encontrar en las estanterías de las librerías es su segunda antología, editada y publicada por Alianza Editorial en 2007. Es una edición basada en su libro del año 1962, con la mínima modificación que se ha añadido el artículo evocador de Antonio Segura Morís.



[Ilustración 11: La guarda de *Segunda antología de la poesía china* (1962) y la portada de *Segunda antología de la poesía china* (2007)]

<sup>112</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, págs. 35-36.

Ahora nos interesa saber si las antologías de Marcela de Juan son representativas de la literatura china y en qué medida. Lo cierto es que si echamos un breve vistazo retrospectivo a la poesía china, en el conjunto de la historia literaria del país, la poesía tiene un peso importante en comparación con los demás géneros literarios. Desde los descubrimientos arqueológicos de frases poéticas inscritas en caparazones hasta la actualidad, han pasado miles de años y la poesía siempre ha sido el género más usado desde la antigua China para mantener el contacto entre amigos, aprobar los exámenes nacionales, obtener cargos en el gobierno o simplemente para expresar sensaciones y emociones individuales. Esta larga tradición de la poesía china se puede dividir en general en tres épocas: clásica, renacentista y moderna.<sup>113</sup>

En la época clásica destacan dos libros de poesía, el *Shi Jing*, origen de la poesía realista, y el *Chu Ci*, origen de la poesía romántica. Ambos son recopilaciones de poesía, ya que el *Shi Jing* es una antología de poesía seleccionada por Confucio entre más de tres mil poemas que en su origen eran canciones populares recordadas por los aristócratas, mientras que el *Chu Ci* es un libro de recopilación de poemas de Qu Yuan<sup>114</sup> y sus seguidores del país del sur de China, no menos poderoso que los países del norte.<sup>115</sup> Ambos tienen influencias muy importantes tanto en la tradición poética, como en filosofía y literatura. También hay que destacar los frutos de la labor de los antecedentes de la dinastía Han (202-220), cuyo gobierno central fundó un departamento para recopilar las canciones creadas por los aristócratas y el pueblo, extranjeros y nativos. Marcela de Juan definió los poemas de esta época diciendo que “con toda la fresca ingenuidad de su edad infantil, y aparte sus valores poéticos más o menos balbucientes, tienen el interés de ofrecernos una amplia idea de la vida, de las costumbres y del tipo de civilización de la vieja época.”<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup>. Lu Kairu 陆侃如 (ed.). *Zhongguo shishi* (中国诗史). Tianjing: Baihuawenyichubanshe, 2008.

<sup>114</sup>. Qu Yuan 屈原 (340-278 a. C.). Político, gran poeta y patriota del Estado de Chu del sur de China. Fue exiliado por el emperador y murió tirándose al río al enterarse de que su estado había sido destruido.

<sup>115</sup>. Lu Kairu 陆侃如 (ed.). *Zhongguoshishi* (中国诗史). Tianjing: Baihuawenyichubanshe, 2008, págs. 3-112.

<sup>116</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pág. 43.



El renacimiento literario poético empieza en los últimos años de la dinastía Han y persiste hasta finales de la dinastía Tang (618-907). Destacan la notable familia de Cao<sup>117</sup> y el famoso poeta Tao Qian<sup>118</sup> que creó la moda de los poemas de “campos y jardines” plasmando una vida de retiro tranquilo. Además, pertenecen a este espacio temporal los ilustres poetas de la dinastía Tang, la época dorada de la poesía de China, en la cual miles de letrados nos dejaron innumerables textos. Basta con mencionar algunas cifras: “La *Antología poética de la dinastía Tang* comprende 900 volúmenes que recogen más de 48.900 poemas compuestos por no menos de 2.300 poetas.”<sup>119</sup> “Pero según se calcula, sólo representa una décima parte de lo que se escribió.”<sup>120</sup> Y además, la dinastía Tang se puede dividir en cuatro etapas: inicial (618-713), de apogeo (713-766), central (766-836) y final (836-907).<sup>121</sup> Entre este firmamento estrellado sobresalen Li Bai y Du Fu, dos grandes poetas en la historia de China, sin mencionar a Wang Wei, Bai Juyi, Liu Zongyuan y muchos otros más.

La época moderna de la poesía china comienza a finales de la dinastía Tang y llega hasta el siglo XX, en que apareció el nuevo estilo Ci y más tarde el Qu. En este ámbito literario sobresalen cada vez más las poetisas. Posteriormente, debido al contacto con nuevas culturas, los letrados simplifican los caracteres chinos y absorben más la cultura occidental, hecho que supone una reforma muy profunda en comparación con lo que para los poemas tradicionales representaba la escritura clásica.

Frente a toda la amplitud y profundidad de estos materiales literarios, Arthur Waley escribió en el prefacio a su libro de traducción *Chinese Poems* (1920): “It is not a balanced anthology of Chinese poetry, but merely a collection of poems that happen to work out well in a literal but at the same time literary translation.”<sup>122</sup> El poeta Marià Manent también escribió en su libro *L'aire daurat* (1928): “El criteri

---

<sup>117</sup>. La familia de Cao normalmente se refiere a Cao Cao y sus dos hijos, Cao Pi y Cao Zhi. Son políticos y al mismo tiempo, todos tienen fama literaria.

<sup>118</sup>. Tao Qian 陶潜 (365-427). Conocido también como Tao Yuanming, poeta importante de la dinastía Jin.

<sup>119</sup>. Juan, Marcela de. *Poesía china: Del Siglo XXII a.C. a las Canciones de la Revolución Cultural*. España: Alianza Editorial, 1973, pág. 9.

<sup>120</sup>. Chen Guojian. *Poesía clásica china*. Madrid: Cátedra, 2001, pág. 10.

<sup>121</sup>. *Ibid.*, págs. 35-45.

<sup>122</sup>. Waley, Arthur. *Chinese Poems*. London: E. Benn, 1920, pág. 5.

que ha presidit aquest petit recull és francament antològic, d'acord, naturalment, amb les preferències del compilador; s'ha prescindit del propòsit informatiu que procura donar una representació escaient de cada època.”<sup>123</sup> Tal comentari coincideix amb el pronunciat molt més tard per el sinòleg Manel Ollé: “no es proposa aquí una antologia sinològica ni feta amb voluntat de representativitat històrica. No s'hi antologuen poetes, ni dinasties, ni gèneres, ni tendències. La tria ha mirat de convocar una constel·lació de poemes que es mereixin de ser traduïts...”<sup>124</sup>

Como vemos los criterios de selección de la poesía china traducida dependen, inmensamente, de las preferencias estéticas de cada compilador y en cierto modo, de las limitaciones técnicas en el momento de traducir.

Si comparamos la antología de Marcela de Juan de 1962 con la de Rafael Alberti y María Teresa León y la de Chen Guojian, la cantidad numérica de traducciones de cada dinastía y de ciertos poetas destacables, nos permite valorar la manera cómo Marcela de Juan remarca sus preferencias.

**Tabla 5: Número de poemas traducidos de cada dinastía**

Dinastías	Rafael Alberti y María Teresa León <sup>125</sup>	Marcela de Juan <sup>126</sup>	Chen Guojian <sup>127</sup>
Antes de la dinastía Han (1766 a. C. -225 a. C.)	6	13	11
Dinastía Han (206 a. C. -221)	2	4	7
Período de los Tres Reinos hasta la dinastía Sui (221-618)	22	14	18
Dinastía Tang y periodo de las Cinco Dinastías (618-960)	42	91	211
Dinastía Song (960-1279)	29	40	77
Dinastía Yuan (1280-1368)	3	4	25

<sup>123</sup>. Manent, Marià. *L'aire daurat*. Barcelona: Atenes, 1928, pág. 9.

<sup>124</sup>. Ollé Manuel. *Pedra i pinzell: antologia de la poesia xinesa clàssica*. Barcelona: Alpha, 2012, pág. 10.

<sup>125</sup>. León, María Teresa y Alberti, Rafael. *Poesía china*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1960.

<sup>126</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*, Madrid: Revista de Occidente, 1962.

<sup>127</sup>. Chen Guojian 陈国坚. *Poesía china (Siglo XI a. C.-Siglo XX)*. Madrid: Cátedra, 2001.

Dinastía Ming (1368-1644)	8	3	13
Dinastía Qing (1644-1911)	4	8	20
República de China (1911..)	12	18	24
En total	128	195	406

(Las separaciones dinásticas se basan en las propuestas por Marcela de Juan)

**Tabla 6: Número de poemas traducidos de los poetas más destacados**

Poetas	Rafael Alberti y María Teresa León	Marcela de Juan	Chen Guojian
Li Bai	9	31	34
Du Fu	8	9	43
Wang Wei	2	4	20
Li Qingzhao	5	6	13
Zhu Shuzheng	0	10	7
Mao Zedong	1	4	0

Según la tabla 5, aunque el número de poemas traducidos varía bastante en estos tres libros, es cierto que muestran una tendencia que evidencia que las antologías de poesía china son cada día más completas. Los porcentajes de traducciones de cada dinastía se mantienen similares. Todos ponen más peso en los poemas de la dinastía Tang y Song, que corresponden al período dorado de la poesía china, ya que son dos cumbres históricas. También coinciden en elegir más poemas de Li Bai y Du Fu por su gran influencia y su papel representativo en la historia lírica, aunque aparentemente Marcela de Juan da mayor importancia a los poemas de Li Bai (véase tabla 6), no sólo por la cantidad de traducciones, sino también porque incluye una presentación biográfica. “Ser uno de tantos en la interminable lista de los poetas de aquel período quizá no represente gran cosa; mas ser el primero, el elegido entre todos los soldados de ese colosal ejército de inmortales, es, ciertamente, una singular distinción y un raro honor.”<sup>128</sup>

Otra característica prominente de la antología de Marcela de Juan es el énfasis

<sup>128</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*, Madrid: Alianza Editorial, 2007, págs. 56-57.

que da a las poetisas. Li Qingzhao [李清照] (1084-1155) y Zhu Shuzhen [朱淑真] (1135-1180) son dos poetisas con talento reconocido incluso entre los letrados ortodoxos masculinos. Ambas vivieron en el período de decadencia de la dinastía Song. Li Qingzhao, nacida en una familia acomodada, fue educada gracias a las influencias de su padre y aprovechó su juventud leyendo los libros de su biblioteca bien repleta. Se casó con un letrado. Tuvo un matrimonio feliz y ambos tenían las mismas ambiciones: reunir todos los libros valiosos y compilar juntos los catálogos de las colecciones. Sin embargo, debido a los conflictos políticos y las invasiones de los ejércitos de los pueblos nómadas, pasó media vida huyendo de las guerras. Su marido no sobrevivió a esta situación conflictiva e inestable y, tras la muerte de su marido, y de un segundo matrimonio fracasado, Li Qingzhao dedicó toda su pasión a la creación literaria. Se la reconoció como “la más talentosa de China”. Sus obras son muy populares y estudiadas por las generaciones posteriores y en el libro *Recopilación completa de la poesía Song*,<sup>129</sup> hay sesenta poemas suyos.

Zhu Shuzhen, en cambio, por los compromisos adquiridos por sus padres, se casó con una persona poco educada. Llevó una vida infeliz y, según los historiadores, tuvo aventuras amorosas después de casada, lo que se salía del marco de las convenciones sociales; sus obras fueron censuradas por otros eruditos e incluso fueron quemadas por sus propios padres. A pesar de su rebeldía y desobediencia tan acentuadas para aquella época, sus obras son recitadas repetidamente y se han recopilado 25 poemas suyos en el libro *Recopilación completa de la poesía Song*. En comparación con Li Qingzhao, sus poemas no fueron tan recomendados y aceptados por ser identificada como una mujer infiel, pero tienen un estilo sensible y delicado, cosa que le priva de una visión más amplia fuera del entorno familiar. Si examinamos la segunda tabla, en el libro de Rafael Alberti y María Teresa León no aparecen poemas de la poetisa Zhu Shuzhen y en el libro de Chen Guojian, son muchos menos en comparación con los poemas traducidos de Li Qingzhao, y todavía menos si los comparamos a los de Du Fu. En cambio, en el libro de Marcela de Juan, se nota el gran peso de

---

<sup>129</sup>. *Recopilación completa de la poesía Song* editada por Tang Guizhang [唐圭璋] (1901-1990) y publicada en 1973, abarca 21.116 poemas de 1330 poetas.

los poemas de Zhu Shuzhen, que incluso sobrepasa los de Du Fu y Wang Wei, considerados de primer rango a lo largo de toda la historia crítica de la poesía china, en especial bajo la orientación del confucianismo que desprecia los valores femeninos. Así escribió Marcela de Juan en la nota que sirve de prólogo:

En Oriente como en Occidente, las mujeres ponen acaso en todo una pasión más exaltada y absoluta que los hombres, y esta Chao Su Cheng, que en su poema «Noche lluviosa de otoño»-- entre otros varios—lanza ese agudo lamento de los sentidos bajo el látigo de Eros, obedece a la misma exacerbada sensibilidad cuando en el poema «día sofocante» grita en su «canción protesta» por la callada angustia del siervo de la gleba bajo la maza de Febo.<sup>130</sup>

En conclusión, los criterios que utilizó Marcela de Juan en su antología se pueden resumir en tres puntos. En primer lugar, sus publicaciones incluyen los poemas de casi todas las épocas importantes desde el tiempo remoto anterior a la primera dinastía Qin hasta la República China, recorriendo 5000 años de historia literaria. Ordena sus selecciones cronológicamente según las diferentes dinastías, y reparte el porcentaje de cada parte según su peso. Incorpora muchos poemas de Li Bai y Du Fu, igual que los demás compiladores, aunque muestra una predilección por el primero. En segundo lugar, en sus antologías, destaca su intimidad y preferencia por las poetisas chinas. Tiene la valentía de desafiar los criterios establecidos a lo largo de la historia desarrollada bajo la absoluta dominación de los criterios masculinos y de reclamar un tratamiento y evaluación ajustados a las creaciones literarias femeninas. En tercer lugar, introduce muchos poemas de Mao Zedong por la popularidad de sus obras en aquella época y el interés creciente por el personaje, aunque ahora se ponga más énfasis en el estudio de sus aportaciones históricas que en sus obras literarias.

### **2.2.2.3. La traducción de poesía china de Marcela de Juan**

La cuestión de la traducción de la poesía china es un tema muy complejo que no se puede resumir en unas cuantas páginas y no forma parte de esta investigación. En este apartado, sólo expongo algunas de las dificultades de la traducción de la

---

<sup>130</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda antología de la poesía china*, Madrid: Alianza Editorial, 2007, págs. 47-48.

poesía china para poder resumir las soluciones propuestas por Marcela de Juan en sus antologías.

Primero, las características materiales y su intraducibilidad. Los caracteres chinos son hieráticos, lo cual supone que la caligrafía conlleva una belleza notoria que intensifica la percepción visual y emocional, por ejemplo, un árbol es "木", que doblado significa bosque (林), y al triplicarlo, quiere decir exuberante (森). Debido al carácter monosílabo de los caracteres chinos, la poesía aparece a menudo con una apariencia de brevedad formal. Además, en la China antigua, se escribía con pinceles, verticalmente, de derecha a izquierda, cosa que es imposible verter al español. María Teresa León y Rafael Alberti escribieron:

Otro elemento más tiene a su favor del poeta chino es una riqueza plástica, no gozada por los que escriben en lenguaje fonético. La caligrafía y la poesía son artes complementarias.<sup>131</sup>

Segundo, las diferencias de las propiedades métricas y su dificultad. Casi todos los traductores dedican una parte especial a la explicación de la métrica de la poesía china, puesto que la métrica tuvo un desarrollo intrínseco a lo largo de la historia e hizo variar el estilo de la poesía, por ejemplo, la métrica Ci (词) no tiene nada que ver con la Shi (诗). Dentro del marco de Shi, existe la división entre el Shi de estilo antiguo y el moderno Lü Shi (律诗), el último se distingue por su estricto uso de la métrica. El Lü Shi a su vez se diferencia en Lü Shi, Pai Lü (排律) y Jue Ju (绝句) por la extensión, mayormente, del texto. A diferencia del empleo de las sílabas tónicas en los poemas occidentales, en chino se utilizan los cuatro tonos, que son el alto, el ascendente, el descendente-ascendente y el descendente, aunque en la antigüedad existía un total de ocho tonos diferentes.

El tono tiene una función fundamental en el ritmo y se clasifica en dos distinciones, Ping (平) y Ze (仄); para aplicarlos con la técnica del paralelismo se exige una coincidencia de la unidad gramatical, además de la oposición de Ping y

---

<sup>131</sup>. León, María Teresa y Alberti, Rafael. *Poesía china*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1960, pág. 8.

Ze en los dos versos seguidos. Se requiere una rima única en los Lü Shi y las rimas son tan diversas que se publicaron libros incontables de éstas. La exigencia de las rimas, según Qian Zhongshu, restringe la extensión de los poemas chinos, y provoca que la apreciación de la poesía china a asemeje a una guerra relámpago.

La verdad es que si de la poesía china quitamos lo intraducible- en este caso sí que totalmente intraducible-: su ritmo, su rima, su fonía y aun su dibujo-no olvidemos que en China se escribe con pincel y que la escritura china se puede incluir entre las artes plásticas-, lo que queda es algo tan abstracto y genérico, tan escueto y tan amplio al mismo tiempo, que resulta en gran parte inexpresivo, al menos como exponente diferenciado de una poesía exótica.<sup>132</sup>

Pese a la intraducibilidad de la métrica china, muchos traductores han intentado reproducirla buscando una alteridad. Arthur Waley, al traducir un poema de He Zhizhang (659-744), utilizó sílabas tónicas para sustituir cada carácter chino. Anne-Hélène Suárez manejó una traducción en verso dodecasílabo con hemistiquios simétricos en el poema *Wang Yue* (望岳) de Du Fu. A saber:

回乡偶书 (贺知章)

少小/离家/老大回, .....

**(Texto original de He zhizhang)**

As a very young boy, I left my home

As a very old man, I return.

**(Traducción de Arthur Waley)<sup>133</sup>**

望岳 (杜甫)

.....

荡胸生层云，决眦入归鸟。

会当凌绝顶，一览众山小。

**(Texto original de Du Fu)**

---

<sup>132</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda Antología de la Poesía China*. España: Alianza Editorial, 2007, pág. 44.

<sup>133</sup>. Waley, Arthur. *Chinese Poems*. London: E. Benn, 1920.

...

Pecho estremecido, emanan las nubes.

Ojos asombrados, regresan los pájaros.

Alcanzaré un día la más alta cima,

Todo monte entonces quedará menudo.

**(Traducción de Anne-Hélène Suárez)<sup>134</sup>**

Tercero, los problemas gramaticales y la dificultad de traducirlos. Anne-Hélène Suárez argumenta que las características gramaticales del poema chino son la omisión de sujeto, la impersonalidad de los verbos y finalmente la idoneidad para expresar la fugaz abolición del yo. De acuerdo con Wang Guowei,<sup>135</sup> la ausencia del yo sirve para crear un contexto sin interrupción. También, el uso frecuente de la doble reiteración de los caracteres chinos sirven para satisfacer la métrica y la expresión emocional. Por último, la inestabilidad de ciertas palabras, por ejemplo, el adjetivo puede servir de verbo en muchos casos, cosa que suele causar ambigüedad.

Cuarto, las alusiones, expresiones alegóricas, metáforas, simbología y sus dificultades. Los poemas de Du Fu, “no tienen ninguna palabra que no contenga alegorías históricas”. En la dinastía Song, el empleo de alegorías se convierte en algo excesivo y muchos letrados comentaron que era muy difícil improvisar. De ahí la popularidad de usar alegorías entre los poetas chinos. En cuando a las alusiones, Marcela de Juan anotó comentando los versos de Zhu Shuzhen:

¡Cuánto contrabando erótico en esas inocentes y cándidas flores de melocotonero, en esa dulce brisa que acaricia incansable las hojas sollozantes de los sauces, en ese color martín pescador cuya presencia en muchos poemas seguramente sorprende, por injustificada, a los lectores europeos.<sup>136</sup>

Quinto, la filosofía y la estética de la poesía china y la dificultad de traducirla. Decimos que en China coexisten tres escuelas de filosofía: el confucianismo, el

---

<sup>134</sup> . Suárez, Anne-Hélène. *Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712-770)*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pág. 245.

<sup>135</sup> . Wang Guowei 王国维 (1877-1927). Maestro de la cultura china, es conocido por ser el primer literato que investigó la cultura china en base a las teorías occidentales.

<sup>136</sup> . Juan, Marcela de. *Segunda Antología de la Poesía China*. España: Alianza Editorial, 2007, pág. 47.



taoísmo y el budismo, pero aunque tienen sus contradicciones, se han mezclado y se han combinado hasta el punto que se hace muy difícil distinguirlas. El confucianismo tiene una influencia radical, su influencia en la poesía china se evidencia en su finalidad moral y la temática. Confucio dijo que es difícil formar a los villanos y las mujeres y, sus seguidores sostuvieron que tenían que perfeccionar la justicia celestial y eliminar los deseos humanos. Por eso, la poesía china es implícita y carece de poemas amorosos ya que las mujeres eran secundarias para los hombres y no tenían la formación necesaria para comprender las emociones. Los poemas de amistad y muchos poemas amorosos son en realidad una sátira a las políticas y muchos otros no tratan de un elogio del amor, sino de una añoranza hacia las mujeres fallecidas. Todo ha cambiado en la época moderna. Basta con leer los poemas románticos de Xu Zhimo (1897-1931), que Marcela de Juan describió como un himno hippy:

Este mundo es cobarde.  
No tolera el amor, no tolera el amor.  
Suelta tu espesa cabellera,  
Muestra tus pies descalzos,  
Y sígueme, amor mío.<sup>137</sup>

El taoísmo anima a los intelectuales a luchar contra las pesadas convicciones y moralidades sociales, a imaginar un mundo ideal y sobrenatural. Ruan Ji (210-263), por ejemplo, cuando murió su madre, en lugar de llorar y velar por la muerte con arreglo a las convicciones sociales, bebió, cantó, hasta bailó con alegría y miró a los visitantes poniendo los ojos en blanco. El budismo, en cambio, nos acerca más a la naturaleza y nos motiva a buscar la quietud y la tranquilidad espiritual.

Por último, las diferencias entre Shi, Ci, Qu, y etc., y los estilos de los poetas. Si tenemos en cuenta que la antología es llevada a cabo por un único traductor es mucho más difícil diferenciar los distintos estilos de cada poeta y las diferentes épocas de cada uno. Al final, los críticos occidentales definieron los poemas chinos como “no excitement, no ecstasy, little or no rhetoric, few adjectives and

---

<sup>137</sup>. *Ibíd.*, págs. 51-52.

very few metaphors similes” y los calificaron de “intangible”, “light” y “suggestive” en general.<sup>138</sup> Y dice Marcela de Juan citando a David Hawker: “un poema que hace llorar en el original puede resultar insípido o ridículo en la traducción, debido a factores que están fuera de las posibilidades del traductor”.<sup>139</sup>

A pesar de todas estas dificultades al traducir, casi todos los traductores admiten que los poetas chinos inspiran y transmiten las mismas emociones del ser humano. “Hallaremos en ella [en la poesía china] aquellos mismos sentimientos elementales que han servido siempre de materia a nuestra alquimia poética”, confirma Marià Manent.<sup>140</sup>

Marcela de Juan presta mucha atención a reproducir el ritmo de la poesía. Si comparamos las dos versiones traducidas del poema “Respuesta a las gentes vulgares” de Li Bai, la primera de Rafael Alberti y María Teresa León y la segunda de Marcela de Juan, podemos sentir la métrica que Marcela de Juan presenta en su traducción:

山中间答（李白）

问余何意栖碧山，  
笑而不答心自闲。  
桃花流水杳然去，  
别有天地非人间。

**(Texto original de Li Bai)**

¿Me preguntáis por qué vivo en las montañas?

Yo sonrío callando, cerrado el corazón.

Las flores del duraznero, el agua silenciosa

Me llevan a otro mundo, que no es el de los hombres.

**(Traducción de Rafael Alberti y María Teresa León)**

---

<sup>138</sup>. En *Zhongguohua yu zhongguoshi* (中国画与中国诗) [*La poesía china y la pintura china*] de Qian Zhongshu, cita la opinión de R. C. Trevelyan en *Windfalls*, págs. 115-119.

<sup>139</sup>. Juan, Marcela de. “Notas sobre poesía china”. *Revista de la universidad complutense*. 1 de febrero de 1975, pág. 85.

<sup>140</sup>. Manent, Marià. *El color de la vida: interpretaciones de poesía china*. Barcelona: M. M. Borrat, 1942, pág. 7.

Me preguntáis por qué estoy aquí, en la montaña azul.  
Yo no contesto, sonrío simplemente, en paz el corazón.  
Caen las flores, corre el agua, todo se va sin dejar huella.  
Es éste mi universo, diferente del mundo de los hombres.

**(Traducción de Marcela de Juan)**

Aparte de la métrica, en el segundo verso, el carácter “Xian (闲)” destaca el estado idílico y ocioso de la emoción, que con la palabra “cerrado” no se transmite. Marcela de Juan sacrifica la traducción del término específico para satisfacer la métrica. Además en el tercer verso, explica plenamente la significación de la fluidez y fugacidad del agua y las flores.

En las traducciones, Marcela de Juan añade las conexiones que en los textos originales son lógicas e implícitas para transmitir mejor la significación. “No me atrevo a elevar la voz en este silencio, porque temo turbar a los moradores del cielo”, “no hay ningún camarada para beber conmigo, pero invito a la luna, y, contando a mi sombra, somos tres... Mas la luna no bebe...”

En cuanto a las figuras de personificación y exageración, que son técnicas muy usadas en los poemas de Li Bai para crear un entorno fluido y magnífico, veamos la versión de Chen Guojian y Marcela de Juan:

访戴天山道士不遇 (李白)

...

野竹分青霭，飞泉挂碧峰。

**(Texto original)**

Cortinas de bambúes separan nieblas azuladas.  
De la esmeralda cumbre vuela hacia abajo una cascada.

**(Traducción de Chen Guojian)**

Acá y allá los dardos del bambú se clavan en el pecho de la niebla azulada.  
En el costado norte del alcor, una cascada cuelga sus espumas.

**(Traducción de Marcela de Juan)**

En comparación con la versión de Chen Guojian, la de Marcela de Juan no es tan literal y fiel al texto original, pero transmite la magnificencia del paisaje.

Otra característica destacable es que Marcela de Juan no añade notas a los versos, que interrumpirían la lectura, sino que simplifica las ideas abstractas, por ejemplo, en el poema *Jiang jin jiu* (将进酒)<sup>141</sup>, hay nombres específicos como “陈夫子”, “丹丘生” que se refieren a dos amigos íntimos de Li Bai. Marcela de Juan los traduce como “Maestro Chen”, “Maestro Dan” para mostrar el respeto e intimidad de Li Bai. O en la traducción de un poema de Tao Han, cuando trata de la alusión histórica a un aristócrata del pueblo del norte, lo sustituye por “general” con un adjetivo “bravo” para mostrar la cualidad y lo mismo hace con el término específico de lugar, traduce la puerta *Chen Yang* como “gran pórtico” para demostrar la cualidad íntima de las cosas.

Anne-Hélène Suárez aconseja en su tesis: “El poema chino suele estar en mayor o menor medida ligado a la historia o la biografía del poeta. Este aspecto ayuda a interpretar el poema y convenientemente reflejado en el paratexto, ayuda al lector a disfrutarlo más plenamente”.<sup>142</sup> En las antologías de poesía de Marcela de Juan, apenas encontramos notas biográficas de los poetas aparte de unas breves presentaciones en las últimas páginas del libro y los poemas de cada poeta no se organizan cronológicamente, lo que puede hacer perder los elementos de cambio estilístico y temático a lo largo de la vida de un solo poeta. Si no nos informamos sobre el contexto histórico de Du Fu (las persistentes guerras, las hambrunas comunes y la inestabilidad de su alojamiento) no podemos captar la profunda agitación y ansiedad que hay detrás de sus versos. Además, muchas traducciones de Marcela de Juan son fragmentos de un poema entero y a veces una selección de varios versos de un poema más extenso, tal como ocurre con el poema de Li Bai, *Canto de la desolación*:

---

<sup>141</sup>. Marcela de Juan. *Segunda antología de la poesía china*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pág. 140.

<sup>142</sup>. Suárez, Anne-Hélène. *Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712-770)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pág. 133.

悲歌行

悲来乎，悲来乎。

主人有酒且莫斟，听我一曲悲来吟。

悲来不吟还不笑，天下无人知我心。

君有数斗酒，我有三尺琴。

琴鸣酒乐两相得，一杯不啻千钧金。

悲来乎，悲来乎。

天虽长，地虽久，金玉满堂应不守。

富贵百年能几何，死生一度人皆有。

孤猿坐啼坟上月，且须一尽杯中酒。

悲来乎，悲来乎。

凤凰不至河无图，微子去之箕子奴。

汉帝不忆李将军，楚王放却屈大夫。

悲来乎，悲来乎。

秦家李斯早追悔，虚名拨向身之外。

范子何曾爱五湖，功成名遂身自退。

剑是一夫用，书能知姓名。

惠施不肯干万乘，卜式未必穷一经。

还须黑头取方伯，莫谩白首为儒生。

**(Texto original)**

¿Cuánto podrá durar para nosotros el disfrute del oro, la posesión del jade?

Cien años cuando más: éste es el término de la esperanza máxima.

Vivir y morir luego; he aquí la sola seguridad del hombre.

Escuchad, allá lejos, bajo los rayos de la luna, al mono, acurrucado y solo,

Llorar sobre las tumbas.

Y ahora llenad mi copa: es el momento de vaciarla de un trago.

**(Traducción de Marcela de Juan de los dos versos subrayados)**

La traducción de Marcela de Juan es un fragmento de dos versos en medio del poema original. Otro caso se puede ver en el poema de Du Fu, en que Marcela de Juan en su traducción sólo eligió los versos principales:

梦李白 其二

浮云终日行，游子久不至。

三夜频梦君，情亲见君意。

告归常局促，苦道来不易。  
江湖多风波，舟楫恐失坠。  
出门搔白首，若负平生志。  
冠盖满京华，斯人独憔悴。  
孰云网恢恢，将老身反累。  
千秋万岁名，寂寞身后事。

(Texto original)

Ya tres noches seguidas he soñado contigo.  
Estabas a mi puerta,  
pasándote la mano por el blanco cabello,  
como si una gran pena te acibarase el alma...  
al cabo de diez mil, cien mil otoños,  
no tendrás otro premio que el inútil  
de la inmortalidad.

(Traducción de Marcela de Juan de los versos subrayados)

En consecuencia podemos decir que Marcela de Juan selecciona sus antologías basándose en un criterio de predilección personal, fragmentando los poemas, sin añadir títulos y notas contextuales. La traducción de la poesía china en ella presta más atención a la naturalización de la poesía china y está dirigida a un público general, lo que también confirman sus numerosas conferencias para divulgar los conocimientos de la cultura china. Pese a que sus antologías de poemas chinos sólo sirven de introducción a la poesía china para el mundo hispanoamericano, su calidad estriba en que abren una puerta más a muchos expertos para investigar sobre la poesía china.

### **2.2.3. Las antologías de cuentos chinos**

#### **2.2.3.1. El origen de los cuentos chinos seleccionados por Marcela de Juan**

Aparte de sus antologías de poemas chinos, Marcela de Juan también recolectó cuentos chinos y publicó cuatro volúmenes traducidos: *Cuentos chinos de la tradición antigua* (1948), *Antología de cuentistas chinos* (1948) en selección de Lo Ta Kang y traducción de Nadine de Juan (el primer cuento) y de Marcela de Juan (los restantes), *Cuentos humorísticos orientales* (1954) y *El espejo antiguo y otros cuentos chinos* (1954). En esta parte de la tesis sólo analizaremos a grandes

rasgos estas antologías y el origen de estas narraciones en la literatura china ya que, en la sección 4 de esta tesis, trataremos más específicamente de sus traducciones de los cuentos humorísticos.



(Ilustración 12: Las portadas de *El espejo antiguo y otros cuentos chinos* y *Cuentos humorísticos orientales* de 1954)

Marcela de Juan seleccionó cuentos de las narrativas milenarias clásicas de la historia de China y los colocó en sus libros mostrando en todo lo posible paisajes vivos de la vida popular de la antigua China -desde los pueblos más vulgares, la vida más cotidiana y las aspiraciones de los letrados hasta los cuentos de fantasmas y fábulas-. Marcela de Juan usó su aguja para enhebrar un mosaico de cultura popular china desconocida en España. Además de incluir diversos tipos de textos, los cuentos seleccionados por Marcela de Juan varían en su origen temporal. *El espejo antiguo y otros cuentos chinos*, son narraciones pertenecientes a la dinastía Tang, cuentos que dieron pie al desarrollo de la narrativa china, mientras que *Cuentos chinos de la tradición antigua* pertenecen a los períodos de las dinastías Tang, Song, Ming y Qing y también a siglos anteriores. A continuación hemos hecho una lista por el orden en el que aparecen publicados en sus tres libros de cuentos chinos, especificando el origen de cada uno de ellos (dejamos para la sección cuarta el estudio de los cuentos humorísticos):

**Tabla 7: Cuentos chinos de la tradición antigua (1948)**

<i>Cuentos chinos de la tradición antigua (1948)</i>		
Títulos originales	Títulos traducidos	Origen
钱秀才错占凤凰俦 <i>Qianxiucaí cuozhan fenghuangchou</i>	<i>Enlace inesperado del bachiller Tsien</i>	今古奇观 <i>Jingu qiguan</i>
罗刹海市 <i>Luosha haishi</i>	<i>El país de Lo Ch' a y el mercado del mar</i>	聊斋志异 <i>Liao zhai zhi yi</i>
崔待诏生死冤家 <i>Cuidaizhao shengsi yuanjia</i>	<i>El Bodisatva de jade</i>	警世通言 <i>Jingshi tongyan</i>
促织 <i>Cu zhi</i>	<i>Cheng y el grillo</i>	聊斋志异 <i>Liao zhai zhi yi</i>
西游记附录 <i>Xiyouji fulu</i>	<i>Verídica historia del bonzo Tang Tseng</i>	西游记 <i>Xi youji (El viaje al oeste)</i>
杜十娘怒沉百宝箱 <i>Dushiniang nucheng baibaoxiang</i>	<i>El tesoro perdido</i>	今古奇观 <i>Jingu qiguan</i>
成仙 <i>Cheng xian</i>	<i>Chiang entre los inmortales</i>	聊斋志异 <i>Liao zhai zhiyi</i>
伯夷列传 <i>Boyilie zhuan</i>	<i>Amor fraternal</i>	史记 <i>Shi ji</i>
娇娜 <i>Jiao nuo</i>	<i>Chiao No</i>	聊斋志异 <i>Liao zhai zhi yi</i>

**Tabla 8: Antología de cuentistas chinos (1948)**

<i>Antología de cuentistas chinos (1948)</i>		
Títulos originales	Títulos traducidos	recursos
?	<i>La peregrinación</i>	Cuento elaborado por Huang Nading, hermana de Marcela de Juan
俞伯牙摔琴谢知音 <i>Yu Boya shuaiqin xie zhixin</i>	<i>El laúd roto</i>	今古奇观 <i>Jingu qiguan</i>
灌园叟晚逢仙女 <i>Guanxuansou wanfen</i>	<i>El viejo jardinero</i>	今古奇观 <i>Jingu qiguan</i>



<i>xiannü</i>		
薛伟 <i>Xue wei</i>	<i>Sié Wei</i>	续玄怪录 <i>Xu xuan guai lu</i>
枕中记 <i>Zhen zhong ji</i>	<i>Viaje dentro de una almohada</i>	太平广记 <i>Taiping guangji</i>
崔书生 <i>Cui shusheng</i>	<i>El letrado Ts' oei</i>	玄怪录 <i>Xuan guai lu</i>
李娃传 <i>Li Wazhuan</i>	<i>La vida de Li Wa</i>	太平广记 <i>Taiping guangji</i>
古镜记 <i>Gujing ji</i>	<i>El espejo antiguo</i>	太平广记 <i>Taiping guangji</i>

(El cuento *La peregrinación* puede ser una elaboración de la hermana de Marcela de Juan)

**Tabla 9: El espejo antiguo y otros cuentos chinos (1954)**

<i>El espejo antiguo y otros cuentos chinos (1954)</i>		
Títulos originales	Títulos traducidos	Origen
古镜记 <i>Gujing ji</i>	<i>El espejo antiguo</i>	太平广记 <i>Taiping guangji</i>
?	<i>Tra la ra, la la la</i>	?
促织 <i>Cu zhi</i>	<i>Cheng y el grillo</i>	聊斋志异 <i>Liao zhai zhi yi</i>
西游记附录 <i>Xiyouji fulu</i>	<i>Verídica historia del bonzo Tang Tseng</i>	西游记 <i>Xi you ji (El viaje al oeste)</i>
罗刹海市 <i>Luosha haishi</i>	<i>El mercado del mar</i>	聊斋志异 <i>Liao zhai zhi yi</i>
?	<i>Los honorables amigos de Tcheng</i>	?
枕中记 <i>Zhen zhong ji</i>	<i>Viaje dentro de una almohada</i>	太平广记 <i>Taiping guangji</i>
?	<i>El burlador burlado</i>	?

(investigaremos los cuentos con recursos marcados con “?” en el capítulo 5)

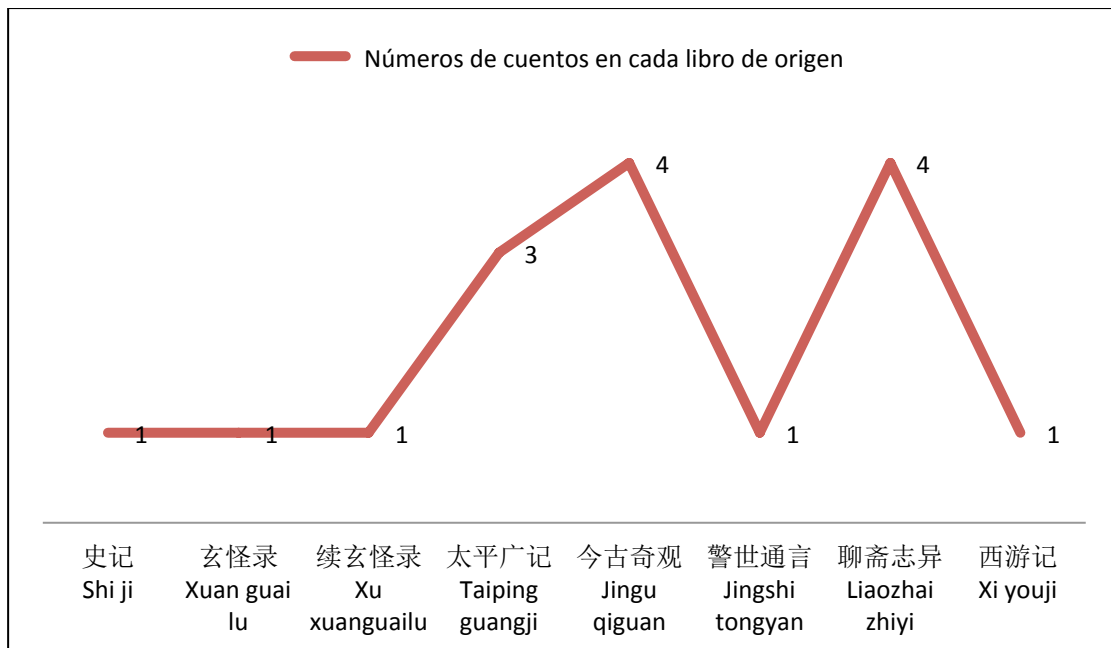
Si comparamos los tres libros de traducciones de cuentos chinos, vemos que aunque no fueron publicados con un intervalo muy largo, en ellos se repiten varios cuentos. El orden de los cuentos no se plantea cronológicamente ni tampoco se colocan juntos los cuentos que provienen de la misma fuente.

**Tabla 10: Cuentos repetidos en sus cuatro publicaciones**

Títulos traducidos	1	2	3	4
<i>El país de Lo Ch'a y el mercado del mar</i>	×	×		
<i>Cheng y el grillo</i>	×	×		
<i>Los honorables amigos de Tcheng</i>		×		×
<i>Viaje dentro de una almohada</i>		×	×	
<i>Tra la ra, la la la</i>		×		×
<i>El burlador burlado</i>		×		×
<i>El espejo antiguo</i>		×	×	

(1: Cuentos chinos de la tradición antigua; 2: *El espejo antiguo y otros cuentos chinos*; 3: *Antología de cuentistas chinos*; 4: *Cuentos humorísticos orientales*.)

**Gráfico 2: Número de cuentos seleccionados por Marcela de Juan en cada libro original (estadística sin contar los cuentos en *Cuentos humorísticos orientales*)**



(Los cuentos chinos recopilados en *Cuentos humorísticos orientales* no se incluyen en la fuente de análisis de esta ficha)

Lu Xun, padre de la literatura china moderna, defendía en su libro *Historia concisa de la ficción china* que la ficción china, igual que la poesía, se revolucionó radicalmente durante la dinastía Tang en que aparecieron numerosas antologías de cuentos, entre las cuales Lu Xun consideraba que *Xuan guai lu* (玄怪录) era la mejor antología de cuentos de la dinastía Tang. Aunque estos cuentos recopilados en las antologías destacan por su concisión, en comparación con los de las dinastías anteriores, contienen una argumentación más extensa, recurren al tema fantástico que sirvió para desarrollar dramas más complicados y además, están más influidos por el budismo. El año de publicación del libro continua siendo una incógnita en la actualidad, aunque los eruditos coinciden en señalar los años mediados y tardíos de la dinastía Tang.<sup>143</sup>

En aquella época, los mandarines estaban agrupados en dos grupos políticos y combatían unos contra otros para lograr el poder en el gobierno. Ambas partes buscaban la colaboración de los poderosos grupos de eunucos de la corte suprema. El autor de este libro, Niu Sengru [牛僧孺] (779-847), es un literato que desempeñaba un papel significativo en el escalafón del poder, llegó a ser Primer Ministro del gobierno y consiguió el triunfo de su bando político. Asimismo, tenía fama literaria, intercambió poemas con los poetas conocidos de aquel entonces, como por ejemplo, Bai Juyi. A pesar de su vida política atareada, recopiló personalmente dicho libro. Las obras de Niu Sengru fueron tan populares que tuvieron también influencia en autores posteriores. Hubo una continuación de este libro justo después de su publicación, conocida como *Xu xuan guai lu* (续玄怪录) escrito por Li Fuyan (831-?), del cual Marcela de Juan tradujo uno de sus cuentos, *Sié Wei*.

El libro *Xuan guai lu* (玄怪录) está formado por diez tomos y su continuación, *Xu xuan guai lu* (续玄怪录), tiene cuatro tomos: sin embargo, hoy en día sólo podemos encontrar varios cuentos suyos en el libro *Taiping Guangji* [太平广记]

---

<sup>143</sup>. Lu Xun 鲁迅. *Zhongguo xiaoshuo shilüe* (中国小说史略) [*Historia concisa de la ficción china*]. Shanghái: Shanghái guji chubanshe, 2006, pág. 54,

(978), primer libro de recopilación completa de los cuentos, el cual fue impulsado oficialmente por el segundo emperador de la dinastía Song. Este libro contiene 500 cuentos seleccionados a partir de los 344 libros de todas las dinastías anteriores. Está organizado de acuerdo con distintos ejes temáticos, tales como hadas, monjes, destinos, sueños, fantasmas, resurrección, animales y así hasta 92 categorías. Otros cuentos de la dinastía Tang seleccionados por Marcela de Juan, que también se recopilan en el libro *Taiping Guangji* (太平广记), tienen una extensión más larga y unos argumentos más complejos. El cuento *Viaje dentro de una almohada*, es un ejemplar valioso de los pocos que se han conservado hasta hoy. El autor de este cuento, Shen Jiji [沈既济] (750-800), fue recomendado por el Primer Ministro para encargarse de la redacción de la historia en el gobierno, se exilió a causa de la pérdida de poder del mismo Primer Ministro que le había favorecido y más tarde, recuperó un cargo en el departamento de comunicación y educación del gobierno. Aunque sabemos poco de la vida de Shen Jiji, su cuento ha dejado una influencia notable en los escritores posteriores.

Muchos otros cuentos elegidos por Marcela de Juan provienen del último libro de la trilogía de Feng Menglong [冯梦龙] (1574-1646). Este autor fue el segundo hijo de una familia literaria. Sus dos hermanos y él tuvieron mucha fama en aquella época, el primogénito fue un genio en la pintura y la caligrafía, el menor fue sobresaliente en los exámenes imperiales y Feng Menglong fue conocido y elogiado por los demás literatos en su juventud aunque no logró éxitos en los exámenes imperiales. Se enamoró de una prostituta y se dedicó a recopilar la literatura popular que era despreciada y considerada como una cultura vil y vulgar en contra de la convicción confucianista. Pese a que le faltaban recursos económicos para sobrevivir, no renunció a su estilo de vida ni tampoco a su afición. Rechazó el confucianismo, el taoísmo y el budismo pensando que eran hipócritas y propuso el amor universal entre los individuos y como principio básico de la administración gubernamental. Fomentó los valores de las mujeres y las protegió de los malos tratos. Apreció la literatura popular y recopiló novelas cortas, canciones populares y teatro de las dinastías anteriores. En su vejez vivió las guerras de los manchúes. Se preocupó por el futuro del gobierno Ming, redactó propuestas de renovación del sistema gubernamental y con una salud delicada

repartió folletos con la esperanza de unir al pueblo en contra de los ejércitos manchúes -por este motivo, sus libros fueron censurados e incendiados bajo la dominación de la dinastía Qing-.

Entre tantas publicaciones, destacan especialmente sus tres libros de antologías de cuentos adaptados basándose en los cuentos de las dinastías Song, Yuan y Ming junto a algunas creaciones propias suyas. Las versiones originales de estos tres libros se habían perdido durante un largo tiempo hasta que unos eruditos japoneses encontraron una versión auténtica a principios del siglo XX. Algunos cuentos aún son muy familiares entre los chinos de hoy porque durante la dinastía Ming fueron recopilados por un autor anónimo, conocido como el anciano “abrazar tinaja” en *Jingu qiguan* (今古奇观), junto con los cuentos seleccionados y adaptados de otras dos antologías, un poco más tardías que la trilogía de Feng.<sup>144</sup> Después de sucesivos descubrimientos de las versiones originales y del hallazgo del libro original de las fuentes de la trilogía, *Liushijia xiaoshuo* [六十家小说] (1550), se despertó el interés común por la investigación de esta trilogía y se impulsó el movimiento de la transformación del estilo clásico de escribir en las lenguas vernáculas a comienzos del siglo XX.<sup>145</sup>

El libro *Jingu qiguan* (今古奇观) figura entre los primeros cuentos que fueron traducidos en Europa. En el libro enciclopédico *Descripción de la China* (1735), publicado por el jesuita francés Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743),<sup>146</sup> se seleccionaron varios cuentos de Feng Menglong, traducidos por el jesuita Francois Xavier d'Entrecolles (1644-1741)<sup>147</sup> que había aprendido la técnica de manufacturar porcelana durante su estancia en China.

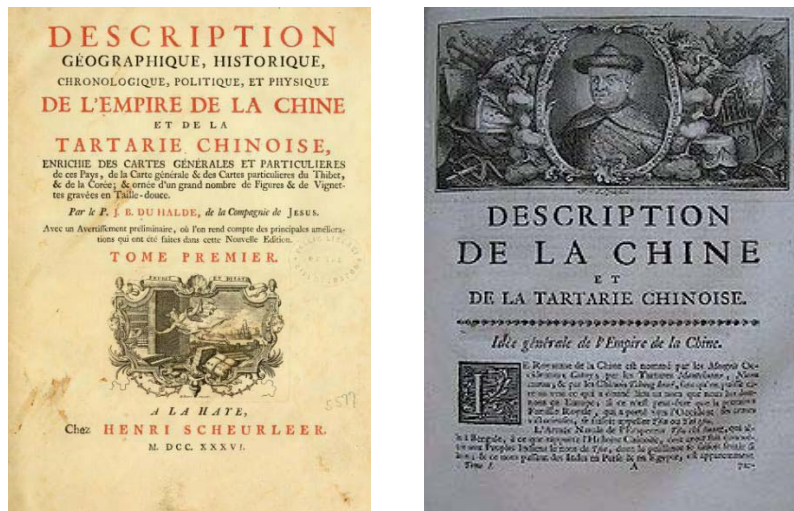
---

<sup>144</sup>. Lu Xun 鲁迅. *Zhongguo xiaoshuo shilüe* (中国小说史略) [*Historia concisa de la ficción china*]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2006, págs. 126-134.

<sup>145</sup>. Lu Shulun 陆树仑. *Feng Menglong yanjiu* (冯梦龙研究). Shanghai: Fudandaxue chubanshe, 1987.

<sup>146</sup>. Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743). Un jesuita francés especializado en la cultura china que nunca había estado en China sino ordenó los reportajes y traducciones de otros 17 misioneros y los recopiló en el libro *Descripción de la China*.

<sup>147</sup>. Francois Xavier d'Entrecolles (1644-1741). Llegó China en 1682 y murió en Beijing en 1741.



(Ilustración 13: La portada y la guarda de *Descripción de la China*)

Si decimos que, en las dinastías Song y Tang, los cuentos evolucionan inmensamente, en la dinastía Qing ya han alcanzado su apogeo, cosa que se evidencia principalmente en el libro *Liao zhai zhi yi* (聊斋志异) de Pu Songling (1640-1715). Muchos eruditos han explicado que los éxitos logrados por este libro se pueden atribuir a su dedicación y sus amplios conocimientos de las obras clásicas chinas, al contexto social y a sus propias experiencias.<sup>148</sup>

Pu Songling vivió en los últimos años de la dinastía Ming y los primeros de la dinastía Qing. Después de continuas guerras, el nuevo gobierno manchú impuso políticas para atontar al pueblo aprovechando una censura estricta; con una sola acusación bastaba para condenar a muerte a toda la familia del escritor y del editor, a los compradores, los vendedores y a los mandarines responsables. Bajo este contexto histórico, Pu Songling acabó con buenas notas en el examen del distrito pero no pudo pasar el examen provincial hasta los 71 años. Sin recursos económicos, se encargaba de hacer de profesor en un pueblo y servía de consejero a los gobernadores. Se dedicó a escribir este libro cuando tenía 20 años, lo terminó a los 40 y lo publicó cuando ya era mayor. Dicen que iba cada día a primera hora de la mañana con una gran tinaja de té y un jergón donde sentarse

<sup>148</sup>. Wang zhizhong 王枝忠. "Liao zhai zhi yi chengong de lishi tiaojian" "《聊斋志异》成功的历史条件". *Ningxiajiaoyuxueyuanxuekan*, n.º 3, 1984.

e invitaba a todos los peatones que pasaban por delante para contarles un cuento y les ofrecía té si tenían sed, o tabaco si estaban cansados.<sup>149</sup> Por este motivo, en su libro, aunque abundan los cuentos adaptados de los clásicos, hay otra cantidad igual de cuentos recopilados directamente del pueblo vulgar. Lu Xun comenta que los cuentos de Pu Songling se originan en un terreno imaginario, pero terminan en el mundo real, y que los espíritus de las flores y los zorros tienen emociones humanas, son tan amables y gentiles que uno se olvida de que son seres sobrenaturales.<sup>150</sup>

En su colección de un total de 494, hay 106 cuentos de fantasmas. Entre todos destacan las distintas especies de fantasmas femeninos, la mayoría son espíritus de zorra. Bajo su pincel, las zorras transformadas en mujeres hermosas son inteligentes, bondadosas y fieles. Ríen a carcajadas y a rienda suelta, se especializan en bailes y en la composición de poesías y, además, aman a los letrados con sinceridad y fidelidad, les animan y les cuidan con todo detalle. Combinan las bondades de las esposas convencionales y de las chicas prostitutas para crear imágenes de mujeres perfectas según el criterio de los literatos comunes.

Muchos cuentos tratan de la vida de los taoístas y muchos más pueden tener su origen en la colección de fábulas *Panchatantra*.<sup>151</sup> En 1842, el misionero alemán, Karf Gützlaff (1803-1851) publicó su traducción de nueve cuentos de *Liao zhai zhi yi* en *Chinese Repository*, una revista en inglés publicada por los misioneros occidentales en China. Otro misionero estadounidense, Samuel W. Williams (1812-1844) también advirtió la importancia de este libro y no tardó mucho en publicar un manual del idioma chino, *Easy Lessons in Chinese* (1842), para el cual eligió varios cuentos de Pu Songling insertados en la parte de ejercicios de lectura y traducción. Según Samuel W. Williams, el lenguaje que usaba este escritor chino es el más puro y genuino.<sup>152</sup> Desde 1981, se celebran conferencias

---

<sup>149</sup>. Zou Tao 邹韬. *San jielu bitan* (三借庐笔谈). Jiangsu: Guanglinggujikeyingshe, 1984.

<sup>150</sup>. Lu Xun 鲁迅. *Zhongguo xiaoshuo shilüe* (中国小说史略) [*Historia concisa de la ficción china*]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2006, pág. 177,

<sup>151</sup>. *Panchatantra* es una colección de fábulas en idioma sánscrito del siglo III a. C..

<sup>152</sup>. Gu Jun 顾钧. “Yeshuo *Liaozhaizhiyizaixifang* de zuizaoyijie” “也说《聊斋志异》在西方的最早译介”. *The*

internacionales sobre Pu Songling y sus obras.<sup>153</sup>



(Ilustración 14: Foto de KarfGutzlaff y portada de *Easy Lessons in Chinese*)

En conclusión, las colecciones de Marcela de Juan abarcan cuentos de diversas dinastías a lo largo de la historia china. Su selección puede mostrar la evolución de los cuentos chinos desde que empezó a abundar la creación de narración corta en las dinastías Tang y Song hasta su apogeo en la dinastía Ming y Qing. Aunque las antologías de Marcela de Juan no se organizan cronológicamente, encierran una gran amplitud temática: desde el amor o la amistad hasta la sátira general de la realidad social. Escribió Marcela de Juan:

La mayoría de los cuentos de este volumen podrán parecer, hasta cierto punto, ingenuos al lector. Sin embargo, hay precisamente en ellos ese frescor y ese deseo de «glorificar la virtud y de censurar el vicio», que caracteriza el fondo de todo cuento chino; el cual, de no ser una sátira o una crítica de la época, siempre lleva en sí una finalidad o un sentido moral como condición imprescindible.<sup>154</sup>

*journal of Ming-Qing Fiction studies*, 2012.

<sup>153</sup>. Se organizó la primera conferencia sobre Pu Songling en 1980, en la que se fundó el grupo de investigación. En 1985 y 2005 se celebraron la segunda y tercera sesión. Desde 1991 se ha elevado la conferencia a nivel internacional y sigue celebrándose anualmente.

<sup>154</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos chinos de tradición antigua*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, págs. 10-11.



### 2.2.3.2. Tipos de cuentos traducidos por Marcela de Juan y ejemplos

Los cuentos seleccionados por Marcela de Juan varían significativamente en temática, y muestran de una manera vívida el panorama de la vida del pueblo chino en la antigüedad. Muchos cuentos conllevan una enseñanza moral, por ejemplo, *El laúd roto* muestra un ejemplo clásico y ortodoxo de amistad verdadera a lo largo de los años. Otro cuento, *La vida de Li Wa*, define cómo debe ser una esposa ejemplar según la convención social construida por el confucianismo. Narra cómo una prostituta ayuda a un letrado perdido en la vida bohemia a cobrar ánimos y llegar a ser un mandarín célebre mientras que las demás personas le desprecian e incluso su padre, enfadado, le abandona y manda a sus criados que le peguen hasta la muerte.

Otros cuentos comparten el mismo modelo: un hombre se duerme y sueña con una historia extraña o toda una vida espléndida y, al despertar, confunde la realidad con el sueño. En el cuento *Sié Wei*, un hombre dentro de su sueño se convierte en un pez por la fuerza mágica del Rey de Río. En el sueño, tiene tanta hambre que come el cebo de un pescador y el pescador lo vende a sus colegas de la vida real. En el momento en que sus amigos van a cortar la cabeza del pez, el protagonista se despierta del sueño. Entonces, se levanta, se va a buscar a sus amigos y le sorprende que acaben de comer un pescado.

El cuento *Viaje dentro de una almohada*, relata cómo un literato se encuentra con un taoísta en un albergue, discute con él sobre la injusticia y la insatisfacción de la vida. El taoísta le da una almohada y el literato se queda dormido pronto. En el sueño, obtiene buena nota en el examen y es designado por el emperador al mandarinato. Tiene éxitos en su buena administración y le promocionan rápidamente al poder central. Le nombran General del ejército y defiende su país de la invasión de los pueblos nómadas del norte. Pero por culpa de los celos del Primer Ministro de aquel momento, sus méritos en la guerra son considerados crímenes de alta traición. Pierde la confianza del emperador y es deportado al desierto. Todos los demás implicados y súbditos leales a él son decapitados, y él al final se salva gracias a la ayuda de los eunucos poderosos. Intenta suicidarse sin éxito ya que su mujer se lo impide. Después de varios años, el emperador

descubre su inocencia, le repone en su cargo y al final, muere a los 80 años. Cuando el protagonista despierta, le sorprende que todo haya sido un sueño.

Por mucho tiempo quedó el joven asombrado e inconsolable. Pero por fin, recapacitando, terminó por inclinarse ante el taoísta diciendo: --Creo que acabo de sentir todo cuanto se relaciona con el camino que lleva a los hombres y a la humillación; he experimentado la prosperidad y la miseria, los éxitos y los fracasos, y también los sentimientos de la vida y de la muerte. Lo comprendo todo.<sup>155</sup>

Estos cuentos aluden a los de Zhuang Zi, el filólogo soñó que se transformaba en mariposa y después se despertó, y le resultó confuso distinguir entre el sueño y la realidad. No sabía si era una mariposa de verdad o un hombre de verdad. También hace referencia al poema de Li Bai, *Embriaguez* (春日醉起言志):

Si es la vida un gran sueño,  
¿Para qué atormentarse?  
Ya bebo todo el día.  
Cuando me tambaleo,  
me duermo al pie de las columnas,  
despierto bajo el sol;  
oigo cantar un pájaro oculto entre flores.  
¿Qué hora será?  
El viento de la primavera  
difunde la canción del ruiseñor.  
Me siento conmovido y pronto a suspirar,  
Mas me sirvo otra copa.  
Y canto yo también como los pájaros.  
Cuando la noche llega a relevar al sol,  
se agotan mis canciones,  
mas he perdido ya de nuevo  
la sensación de lo que me rodea.<sup>156</sup>

Los cuentos de fantasmas muestran la capacidad imaginativa y la tradición de intimidad con la naturaleza del pueblo chino. En *El espejo antiguo* se describe a

---

<sup>155</sup>. Juan, Marcela de. *El Espejo Antiguo y Otros Cuentos Chinos*. España: Espasa Calpe, 1983, págs. 138-139.

<sup>156</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda Antología de la Poesía China*. España: Alianza Editorial, 2007, pág. 126.

un hombre llamado Wang Du que encuentra un espejo mágico y su hermano se lo lleva en su viaje, protegiéndole éste contra los malos espíritus. Al final del viaje, el espíritu del espejo aparece en forma de persona y le pide que le lleve a ver a Wang Du para agradecerle sus cuidados minuciosos. Hay algunos cuentos fantásticos que relatan la vida de la gente común que se vale de los poderes supernaturales para defenderse de la desigualdad social. *El viejo jardinero* nos cuenta una historia, en la cual un anciano fanático de las flores, las cuida con caricias durante toda la vida. Sin embargo, un aristócrata maligno, un tal Zhang Weise, sorprendido por la belleza del jardín, quiere apropiárselo ignorando la oposición del anciano. Cuando el anciano está llorando de tristeza, aparece una chica hermosa y le ayuda a resucitar todas las flores destruidas por Zhang. Al enterarse de este suceso, Zhang denuncia al anciano por hechicero. Encerrado en una celda, el anciano vuelve a ver otra vez a la hada que le anima a practicar el taoísmo. Al final, el anciano logra la eternidad y Zhang muere por culpa de los espíritus de las flores. Este cuento manifiesta perfectamente los deseos generales de rebelarse contra el mal gobierno a pesar de metaforizarlo a través de sucesos mágicos.

También hay cuentos que destacan las virtudes de las mujeres. La imagen de la mujer perfecta no se aleja mucho del marco ideológico de Confucio, puesto que una mujer bondadosa debe ayudar y animar a su marido y lograr sus valores sociales a través de su marido y, además, tiene que respetar a sus suegros, mantener buena relación con las concubinas del esposo y lo más importante, dar a luz a los herederos de la familia. Por ejemplo, la imagen de Jiao Nuo, creada en el cuento *Chiao No* de Pu Songling, es la de una zorra transformada en “una muchacha esbelta y hermosa, con sus cejas arqueadas en forma de luna y sus diminutos pies encerrados en un precioso calzado del llamado «de fenix»”.<sup>157</sup> Ella prefiere ser amiga del protagonista y le salva la vida por dos veces. Se muestra sabia al curar la enfermedad extraña del literato y valiente al saltar a matar al demonio perverso con una espada. El literato lleva una vida alegre y feliz al final del cuento aunque no sea conforme a los criterios dictados por Confucio:

---

<sup>157</sup> Juan, Marcela de. *Cuentos chinos de tradición antigua*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, págs. 142-143.

Kung es feliz. Distribuye su tiempo entre los dos hermanos Huan-fu y Chiao jugando al ajedrez, saboreando el vino caliente que anima el espíritu y conversando con unos y otros, sintiéndose todos de la misma familia.<sup>158</sup>

En el cuento *El tesoro perdido*, una prostituta se enamora de un literato y utiliza su ingenio para escaparse del control de la madame. Mete todas sus ganancias en una caja cerrada y se va con el literato a su casa. Durante el viaje, un rico, atraído por la hermosura de la chica, persuade al literato que le venda la chica. Al saberlo, la chica muestra cada pieza del tesoro dentro de la caja enfrente del literato y se lanza al río. El cuento remarca la valentía y la fidelidad de la mujer. Sus reclamaciones continúan teniendo fuerza en nuestros tiempos.

--¡Triste destino el mío! --exclamó aún la joven, desesperada--. Apenas salvada de una existencia indigna, he nos aquí de nuevo abandonada en el barro. Vosotros, espectadores que tenéis ojos y oídos, sed mis testigos. No soy yo quien traicioné a este hombre, fue él quien me traicionó a mí.<sup>159</sup>

Debe destacarse que los cuentos que describen la vida vulgar del pueblo muestran en cierta medida un refinado sentido del humor, aunque Marcela de Juan no los incluye en sus cuentos humorísticos. En el cuento *Enlace inesperado del bachiller Tsien*, un rico comerciante quiere prometer a su hija, hermosa y educada, a un letrado talentoso y de buena apariencia. Tiene tantas expectativas que ha rechazado a muchos pretendientes. Yan, hijo de una buena familia de comerciantes, aunque es el feo entre feos y no sabe ni escribir ni leer, se entera y quiere pedir la mano de la chica. Tiene la idea de enviar a su hermoso primo Qian a ver al padre de la chica para pedirla en matrimonio en su nombre. A pesar de considerarlo impropio, Qian se compromete, ya que es huérfano desde pequeño, no tiene recursos para mantener sus estudios y, depende económicamente de su primo. El comerciante queda muy satisfecho con la presencia de Qian y acepta estas nupcias. Sin embargo, por la mala condición del tiempo, Qian no puede regresar a casa de su primo y sigue con la ceremonia y pasa varios días en casa

---

<sup>158</sup>. *Ibíd.*, pág. 148.

<sup>159</sup>, Juan, Marcela de. *Cuentos Chinos de Tradición Antigua*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, pág. 115.

de la chica. Cuando esta pseudo-pareja se dirige juntamente con el suegro hacia la casa de Yan, Yan ya está vestido con la ropa nupcial esperándoles, de modo que todo el plan se desvela y provoca una pelea entre ellos. El asunto es llevado ante el juzgado y el juez admite aquella unión legal por admirar la bondad de Qian, que, después de “casarse” con la chica, no la ha amenazado sexualmente para respetar así el compromiso adquirido con su primo. Este cuento es un buen ejemplo de las relaciones sociales entre la clase de los comerciantes y la de los literatos. Durante la dinastía Ming, la población de negociantes se había desarrollado altamente para formar una nueva fuerza creciente, aunque había sido menospreciada durante toda la historia feudal china por estar situada en la última jerarquía social planificada por Confucio. Los comerciantes no tenían derecho a presentarse a los exámenes imperiales durante la dinastía Tang. En la dinastía Song los impuestos cobrados de los comercios fueron ocupando un lugar significativo en sus ingresos financieros, de modo que fueron cada vez más evaluados. Lo que este cuento refleja es el fenómeno de que los comerciantes estaban ansiosos por entrar a formar parte de la nobleza a través de vínculos matrimoniales con los letrados, candidatos a los mandarinatos.

En *El mercado del mar*, el escritor creó un mundo imaginario en el que un literato se encuentra con una tormenta en el mar y es arrastrado por el viento a un territorio extraño donde la gente consideran feísimo lo que es bello en el mundo del protagonista. En un viaje a la corte bajo el mar, se casa con la hija del emperador Dragón, que le da dos hijos y, al final, el literato decide regresar a su mundo. Cuando leemos este cuento, no es difícil relacionarlo con el viaje fantástico de Simbad en *Las mil y una noches*. El autor escribe con cierto humor cuando el héroe llega a la tierra que se transmite por la traducción de Marcela de Juan:

Ma se pasea entre estas gentes, que se asustan al verlo como si fuera un ser monstruoso. Los campesinos, sus amigos, gritan algo para tranquilizarlos y entonces lo miran desde lejos. Por la noche, no queda hombre, mujer, niño en toda la nación que ignore la existencia de un ser extraño en la capital, y los dignatarios y los cortesanos sienten, a su vez, deseos de verlo. Sin embargo, cuando va a los palacios de los señores, el portero mayor suele darle con el portón en las narices, y los dueños de la

casa sólo se arriesgan a mirar por las rendijas de la puerta.<sup>160</sup>

La variedad de cuentos que mezcla Marcela de Juan parece una exposición de pinturas en una galería, en la que los lectores admiran la valentía de las mujeres preciosas, ríen de la tontería de los villanos, compadecen los sufrimientos de los pobres, se sorprenden ante las aventuras fantásticas o simplemente, disfrutan de la lectura de los cuentos repletos al mismo tiempo de imaginación, urbanidad y humor.

### 2.2.3.2. La traducción de los cuentos chinos de Marcela de Juan



(Ilustración 15: Portadas de *Cuentos chinos de la tradición antigua* de Marcela de Juan)

Idoia Arbillaga publicó en 2003 un libro de análisis de la situación de la literatura china traducida en España y concluyó que hasta el año 2003, “existen cuarenta y seis recopilaciones de cuentos chinos traducidos” en España y “el cuento se distingue por haber sido el género más abundantemente traducido de todos los artístico-literarios (seguido por la poesía).<sup>161</sup> Además, Arbillaga elogiaba el trabajo importante de Marcela de Juan:<sup>162</sup>

De entre las traducciones directas, atendiendo a su calidad, son notorias las de Marcela de Juan (Ma Ce Hwang) y las de las Ediciones en Lenguas Extranjeras.

---

<sup>160</sup>. *Ibíd.*, pág. 42.

<sup>161</sup>. Arbillaga, Idoia. *La literatura china traducida en España*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante, 2003, págs 38-39.

<sup>162</sup>. *Ibíd.*, pág. 39.

Si consultamos el catálogo de la Biblioteca Nacional de España sobre los cuentos chinos, se puede concluir que, entre las primeras antologías de cuentos chinos en España, Marcela de Juan hizo una gran contribución con la publicación de sus cuatro antologías en la primera mitad del siglo XX. Las pocas que son anteriores son traducciones indirectas y son más bien libros de lectura para niños.



(Ilustración 16: Portada de *Cuentos de hadas chinos*)<sup>163</sup>

La publicación oficial de los cuentos chinos por la editorial Ediciones en lenguas extranjeras de Beijing son traducciones de textos de corta extensión con ilustraciones, como *El maestro Dongguo* (1956) y las *Fábulas de la China antigua* (1961) que selecciona fábulas, desde las de los filólogos de la época anterior a la primera dinastía Qin, hasta fábulas de los filólogos confucianistas posteriores. Respecto al libro posterior comenta Idoia Arbillaga:

En realidad se trata de un libro en el cual los dibujos tienen tanta relevancia como el texto; consiste en una narración gráfica acompañada de una explicación breve y sencilla.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup>. Macho Quevedo, E.. *Cuentos de hadas chinos*. Barcelona etc.: Molino, 1941.

<sup>163</sup>. Peradejordi, Gloria. *Cuentos mágicos chinos*. Barcelona: Obelisco, 1984.

La abundancia de publicaciones de cuentos chinos traducidos al español empieza en los años 80 y 90, pero la mayoría son traducciones indirectas del francés, inglés y alemán. Muchos libros tienen el mismo título *Cuentos chinos*. El libro *Cuentos mágicos chinos* (1984),<sup>165</sup> traducido por Gloria Peradejordi del francés, por ejemplo, contiene 19 cuentos de Pu Songling, la mayoría de los cuales son relatos amorosos entre literatos y mujeres transformadas por espíritus de zorras. Se nota que la traductora presta más atención a la compleción del desarrollo del contenido y menos a la traducción de detalles de términos propios y de los contextos históricos y culturales. Por ejemplo, los nombres de puestos gubernamentales: “县尉” se simplifica como “alto funcionario”, cuando en realidad se refiere al mandarinato militar de la comarca; en otros casos, “猪婆龙” se traduce por “delfín”, mientras que se trata de un nombre vulgar de una especie de cocodrilo del río Yangtsé, y “伊凉之曲调” se transmite como “melodías de Tang”, cuando de hecho son melodías de las provincias del norte de la dinastía Tang y tienen los matices melancólicos y nostálgicos porque era en estas provincias del norte donde se libraban las guerras contra los pueblos nómadas. La traductora reduce la traducción de los contextos históricos y los conceptos filológicos. Por ejemplo, el espíritu de los zorros ocupa un lugar muy importante y simbólico en los cuentos de Pu Songling, y la traductora usa “bruja” para sustituir este concepto. Resume los personajes históricos, las fiestas tradicionales, las costumbres, los conceptos taoístas y budistas. Modifica los contenidos originales y reduce las descripciones. En cierto modo, se pierde la expresión vívida del texto original.

Otras traducciones importantes son, por ejemplo, las de Paz Ortega Montes que tradujo la importante versión de Richard Wilhelm en dos volúmenes titulados *Cuentos chinos*<sup>166</sup> en 1997. Desde finales del siglo XX, se han dedicado a la traducción de cuentos chinos sinólogos como Sara Rovira y Gabriel García-Noblejas, además del profesor Chang Shiru, por ejemplo, y otros varios traductores chinos.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup>. Wilhelm, Richard (ed.). *Cuentos chinos*. Trad. de Paz Ortega Montes. Barcelona: Paidós, 1997.

<sup>167</sup>. Sara Rovira publicó *Sanyan: Una tria* en colaboración con Sílvia Fustegueres Rosich de la editorial Proa



**Tabla 11: Traducciones de cuentos chinos anteriores o contemporáneos a las de Marcela de Juan**

<b>Año de publicación</b>	<b>Título</b>	<b>Traductor</b>
1905	<i>Los mil y un días: cuentos persas, indios, turcos y chinos</i>	Anónimo
1941	<i>Cuentos chinos</i>	Anónimo
1941	<i>Cuentos de hadas chinos</i>	E. Macho Quevedo
<b>1947</b>	<b><i>Antología de cuentistas chinos</i></b>	<b>Marcela de Juan</b>
<b>1948</b>	<b><i>Cuentos chinos de tradición antigua</i></b>	<b>Marcela de Juan</b>
<b>1954</b>	<b><i>Cuentos humorísticos orientales</i></b>	<b>Marcela de Juan</b>
1956	<i>El maestro Dongguo</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1958	<i>Los 10 mejores cuentos chinos</i>	Emilio Freixas
1961	<i>Fábulas de la China antigua</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1968	<i>Cuentos chinos</i>	Carmen Soler Blanch
1977	<i>Cuentos chinos</i>	Marta Echegaray
1979	<i>Cuentos chinos</i>	Carlos Isla (México)
1980	<i>La hija del rey dragón: cuentos de la dinastía Tang</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1982	<i>Sueños sobre unas cuerdas: antología de cuentos destacados</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1983	<i>Cuentos amorosos chinos</i>	Anónimo
<b>1983</b>	<b><i>El espejo antiguo y otros cuentos chinos</i></b>	<b>Marcela de Juan</b>

Al igual que las recopilaciones de los poemas chinos de Marcela de Juan, la selección de cuentos se basa siempre en un gran trabajo de una recorrida de la literatura china milenaria y se enfrenta al problema de la doble traducción, es decir, pasar del chino antiguo al chino moderno como un elemento más de transmisión y, al final, realizar la traducción al español moderno. Además, el

---

en 2002; Gabriel García-Noblejas publicó *Cuentos fantásticos chinos* en colaboración con Yao Ning de la editorial Seix Barral en 2000 y *El letrado sin cargo y el baúl de bambú: Antología de relatos chinos de las dinastías Tang y Song (618-1279)* de la editorial Alianza Editorial en 2003; Chang Shiru publicó *101 cuentos clásicos de la China* en colaboración con Ramiro Calle de la editorial Edaf en 1996 y publicaron juntos *Antología de cuentos orientales* de la misma editorial en 1999.

trabajo tiene una dificultad mayor debido al hecho que se traduce desde una cultura lejana para los lectores de la cultura española de los años treinta, cuando el mundo hispánico conocía poco la cultura china.

Extraigo como ejemplo un párrafo del texto original para compararlo con el texto traducido por Marcela de Juan:

#### 羅刹海市

馬驥字龍媒，賈人子，美丰姿，少倜儻，喜歌舞。輒從梨園子弟，以錦帕纏頭，美如好女，因復有“俊人”之號。十四歲入郡庠，即知名。父衰老罷賈而歸，謂生曰：“數卷書，饑不可煮，寒不可衣，吾兒可仍繼父賈。”馬由是稍稍權子母。從人浮海，為颶風引去，數晝夜至一都會。(Texto original)

#### El país de Lo Ch'a y el mercado del mar

Había una vez un joven nombrado Ma Chün, conocido también por el apodo de Lung-Mei. Era hijo de un negociante, y muchacho guapo y apuesto. Sus maneras eran las de un hombre educado y cortés, y nada le gustaba tanto como la música y el canto. Frecuentaba las gentes de teatro, y cuando se ataba un pañuelo bordado a la cabeza hacía con gracia los papeles de mujer.<sup>168</sup> A los catorce años de edad fue bachiller, ganando gran fama entre los letrados. Mas el padre, que se iba haciendo viejo y sentía deseos de retirarse de los negocios, le dijo un día:

---Hijo mío, la sabiduría que dan los libros no llena el estómago ni cubre el cuerpo; mejor harías en seguir mi comercio.

Como Ma era hijo obediente, según mandan los ritos, se ocupó de allí en adelante de los pesos y medidas, del capital y los intereses y demás cosas de esta índole.

Al hacer un viaje a través de los mares es arrastrado por un tifón. El barco se agita como una cáscara de nuez durante muchos días y noches, pero llega por fin a un sitio donde las gentes son feas en extremo. (Traducción de Marcela de Juan)

Podemos ver que la diferencia en la extensión de estos dos textos es muy destacable, con lo cual el lector puede hacerse una idea de lo conciso que era el chino antiguo. En muchos casos, un carácter puede tener muchos significados y cuando se combina con otras palabras puede formar una imagen o un concepto. Como en el caso de “少倜儻”, el carácter “少” significa “cuando era niño”, y “倜儻”

---

<sup>168</sup>. "En China, hasta hace poco tiempo, no había actrices, y los papeles femeninos eran desempeñados por hombres." Nota de Marcela de Juan en la traducción.

describe a un hombre que es sabio, guapo, de buen comportamiento y muy encantador. Marcela de Juan lo resume como un hombre educado y cortés para colocar esta imagen en la sociedad occidental.

Aquí se puede ver una característica muy destacable del estilo de traducción de Marcela de Juan: siempre intenta imponer un fenómeno propio de China a la cultura española con un recurso de fácil acceso, utilizando conocimientos comunes para facilitar la comprensión. Como “入郡庠” que, bajo el pincel de Marcela de Juan, es bachiller, que es una traducción adecuada a la conciencia de los lectores españoles de que un niño de catorce años tiene que ir a la escuela secundaria, pero en realidad, esta palabra sólo se usaba bajo el antiguo sistema pedagógico que implicaba muchas connotaciones, que indicaba la escuela para la preparación del examen del gobierno, una escuela que abarcaba estudiantes de todas las edades.

Cuando se relata que al protagonista le gustaba atarse un pañuelo bordado a la cabeza al actuar en el teatro, Marcela de Juan puso una nota a pie de página para explicar que, según la tradición china, los papeles femeninos los desempeñaban los hombres, evitando así que los lectores españoles se confundieran.

Otra característica es que Marcela de Juan añade al texto una breve explicación de un fenómeno cultural. Como en el texto original, el padre de Ma le había convencido para heredar sus negocios y el hijo, “由是稍稍權子母”. El lector chino comprende que un hijo tiene que obedecer a sus padres a toda costa según la tradición confucionista; para un lector español, la traducción, es más bien una guía costumbrista de las actividades cotidianas de los negociantes de la antigua China. Entendiendo bien las necesidades del lector español, Marcela de Juan implantó una corta explicación de que Ma tenía que “ocuparse de allí en adelante de los pesos y medidas, del capital y los intereses y demás cosas de esta índole”, además de que debía viajar mucho para comerciar.

Lo mismo también sucede con la traducción del cuento *Cheng y el grillo* de Pu Songling, que trata de una historia entre una familia y un grillo. Un hombre que se

encarga de la búsqueda de grillos para el emperador encuentra uno especialmente apto para el combate antes de la fecha límite de la entrega, pero su hijo lo mata por accidente cuando juega con éste. El hijo tiene tanto miedo que se lanza al pozo. Cuando le salvan, le encuentran en estado de coma. Sin embargo, afortunadamente, aparece un grillo fantástico en la casa del hombre. Éste se lo entrega al emperador y al emperador le agrada tanto que le otorga oro y cargos gubernamentales importantes. Unos años después, el hijo se despierta y dice a sus padres que en su sueño se ha convertido en un grillo. Para los lectores chinos, no resulta problemático percibir este juego de utilizar hierbas para provocar y animar la pelea entre dos grillos, porque entendemos perfectamente la tradición de esta actividad popular y también, mucha gente tiene por los menos un grillo en su infancia. Existen unas normas concretas de este juego, tal como criterios sobre la calidad de los grillos y los diversos turnos de combate. En la dinastía Song, se recuerda que el juego de la pelea de grillos se convirtió en una moda tanto en la Corte como entre el pueblo en general, y que los nobles podían gastar mucho oro en comprar un buen grillo. En cambio, para los lectores españoles, es difícil imaginar la situación de un grupo de personas rodeando un tazón, jaleando con tanta animación, para apostar en las peleas de dos bichos pequeños, y menos todavía que durante varias dinastías de la historia china se instalaran cargos exclusivos para la captura de este bicho para satisfacer las aficiones de los notables. De ahí que al traducir este cuento chino al español, Marcela de Juan añade una breve introducción sobre este juego al principio del cuento de una manera natural.

En aquella época un bedel era un hombre escogido por el Gobernador de la provincia, entre los más respetables y honrados de cada pueblo o aldea, para que asumiera la responsabilidad del comportamiento de sus ciudadanos. Era un puesto de gran honor y un cargo que no se podía rehusar. Naturalmente, si sucedían desmanes o robos en el territorio bajo su jurisdicción, el honorable bedel recibía un número de golpes de bambú que variaba según la importancia de los delitos cometidos. En el año 1431 quedaron, además, encargados de surtir los grillos de pelea.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos chinos de tradición antigua*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, págs. 76-77.

Desde sus recopilaciones de poesía china hasta las de los cuentos, Marcela de Juan seleccionó dos tipos de textos muy representativos de la cultura china. Si las recopilaciones de poemas chinos son una presentación de la vida intelectual de los letrados chinos, los cuentos representan más la vida popular de las clases humildes aunque también sean obras redactadas por eruditos. Debido a que los textos provienen de una gigantesca tradición literaria, sus obras sólo pretenden dar al lector español una impresión general de la literatura china y de su cultura y sirven como introducción para los eruditos que más tarde se dedicarán a su investigación.

Hasta ahora hemos hecho un pequeño recorrido por casi todas las obras publicadas por Marcela de Juan, ahora nos centraremos en su libro *Cuentos humorísticos orientales* (1954) para continuar y profundizar la investigación relacionada con el humor.

#### **2.2.3.3. Cuentos humorísticos orientales**

La primera edición de los *Cuentos humorísticos orientales* fue publicada en 1954 por la editorial Espasa-Calpe que la incorporó a la Colección Austral, una colección de miles de libros de bolsillo publicados a partir de la década de los años 40. Era la segunda vez que Marcela de Juan publicaba una recopilación de cuentos de las tres que llegó a editar. En este libro recopiló cuentos árabes, persas, pali, chinos, japoneses y de la Indochina. Antes de empezar cada sección, ofreció una breve presentación de la cultura del país y del origen de los cuentos elegidos que eran muy conocidos en las culturas correspondientes. Los cuentos han sido versionados diversas veces a lo largo de la historia y aparecen en diversas formas, sea por escrito, o sea en forma oral. Por eso es difícil localizar el texto exacto de origen de la traducción de Marcela de Juan.

Su representación del humor oriental deja una impresión profunda en el lector. Si leemos todas las introducciones a cada sección, podemos hacernos una idea general: muchos cuentos orientales tienen los mismos orígenes. Por ejemplo, muchos cuentos persas y pali tienen algo en común con los cuentos de *Las mil y una noches*, y los cuentos chinos, japoneses e indochinos, coinciden también en

muchos trazos con los cuentos árabes. Según algunos eruditos, pese a la diversidad de los cuentos de cada país, los cuentos folclóricos comparten un mismo lugar de origen, la India. En la India, el escuchar un cuento fue una actividad común y corriente, especialmente para los comerciantes. Durante su labor comercial, los comerciantes se agrupaban y escuchaban juntos los cuentos para pasar el tiempo ocioso y aliviar el cansancio. Más tarde, el hecho de contar cuentos se convirtió en una profesión. En China, al comienzo de la tradición, contar un cuento era algo limitado al templo budista, aunque luego estas narraciones se transmitían también en los mercados seculares. En muchos países hay términos propios particulares para denominar a la gente que desempeña la profesión de contar cuentos, por ejemplo, en Rusia, se denominaba “Skamisky” a los contadores profesionales, en la India, “Kathakar”, y en Europa, “Minster”. Se puede deducir pues, que el origen de todos los cuentos folclóricos se remonta a la antigua India por vía de la comunicación comercial.<sup>170</sup>

Un buen ejemplo es el cuento del cuervo y el zorro. En occidente es conocido como un cuento de origen griego, en el que el zorro elogia al cuervo para obtener la carne que el pájaro sostiene en su pico. El mismo modelo de cuento también se puede encontrar en Sri Lanka. La diferencia es que, en esta última versión, la carne del cuervo se convierte en una fruta ya que muchos indios no comen carne. En la versión europea más común, esta comida se cambia por el queso. Este ejemplo, no sólo ofrece un testimonio del origen común de los cuentos, sino que también muestra que, pese al mismo origen, los mismos cuentos varían mucho para adaptarse a los distintos entornos culturales.<sup>171</sup>

Estos ejemplos nos ayudan a entender que, por una parte, los cuentos, en sus núcleos, tienen algo en común, algo universal, aunque por otra parte, se transformen para ser filtrados por las diferentes culturas de llegada. El cuento humorístico es un tipo especial de este género. Si aplicamos estos descubrimientos al cuento humorístico, sacamos la conclusión de que todos los

---

<sup>170</sup>. Thompson, S. Shijie minjian gushi fenleixue (世界民间故事分类学) [El estudio de la clasificación de los cuentos folclóricos internacionales]. Shanghái: Shanghái Wen Yi, 1991, pág. 2.

<sup>171</sup>. Cowell, Edward Byles Cowell. Pansiyapanas Jathaka Potha. Londres: Cambridge University, 1913.

cuentos humorísticos comparten algo en esencia y varían dependiendo de la cultura de recepción. Este principio nos ayudará a comprender la práctica de la traducción como explicaremos más adelante. Debemos encontrar los puntos comunes y considerar las modificaciones bajo las diferentes condiciones socioculturales de las lenguas de llegada.

En los *Cuentos humorísticos orientales*, impresionan mucho los proverbios, principalmente en los cuentos árabes:

El humilde gusano dirá la verdad. Porque para mentir hay que tener imaginación y un gusanillo sin cerebro carece de ella.

Las gentes de talento suelen fantasear, pero los imbéciles sólo somos capaces de expresar la verdad desnuda.

La sabiduría existe en el mundo para nublar la alegría, lo mismo que en el cielo hay nubes para ocultar el sol.<sup>172</sup>

En los cuentos japoneses, sentimos la raíz del sintoísmo, donde abundan los relatos sobre daimyós y samuráis. Los cuentos japoneses traducidos por Marcela de Juan hacen que imaginemos una casa japonesa de madera. Al entrar es obligatorio quitarse los zapatos y no hay sillas en las habitaciones sino varios cojines. Además se enfatiza la estricta jerarquía social de los samuráis.

De los cuentos indochinos, aprendemos la importancia del arroz como comida principal del pueblo y el deseo de la gente común de tener grandes cosechas sin trabajar duramente. También nos ofrece cuentos de malas cosechas por culpa de la mujer, a través de que nos describe una sociedad patriarcal en la cual las mujeres son socialmente inferiores.

A pesar de toda la diversidad plasmada por Marcela de Juan, no nos resulta difícil captar el humor de los cuentos. Los proverbios de los cuentos árabes nos hacen sonreír al comprender la sátira e ingenio contenido en los textos. Los cuentos

---

<sup>172</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos Orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, págs. 9-23.

japoneses nos hacen reír al ver que los daimyós son humillados por la gente vulgar. En los cuentos indochinos, nos hace gracia la manera surrealista de culpar a las mujeres. Para lograr estos efectos artísticos, Marcela de Juan usa técnicas lingüísticas para transmitir metáforas, personificaciones, sátiras, exageraciones, repeticiones, etc. Además, aplica su estilo de evitar múltiples notas insertando en el texto de una manera natural las referencias culturales. Como por ejemplo, en el cuento *Los dos baimyós y su criado*, Marcela de Juan añade una breve explicación de la palabra “Daruma”:

Daruma es un santo búdico hindú que dedica largos años a inacabables rezos y plegarias; tanto tiempo permaneció inmóvil, que se le fueron encogiendo las piernas hasta desaparecer. Se le representa en el Japón como un pelele sin piernas que siempre recupera la posición vertical, aunque se le empuje para un lado u otro...<sup>173</sup>

Pero para investigar más profundamente el mecanismo de la trasmisión del humor de Marcela de Juan, primero hay que aclarar algunos conceptos básicos sobre qué es lo que solemos entender por humor, y cómo funciona éste según los teóricos que se han dedicado a investigar sus mecanismos. Son cuestiones que pretendemos esbozar en el apartado siguiente.

---

<sup>173</sup>. *Ibíd.*, pág. 112.





### 3. EL HUMOR

El humor es un tema que ha atraído la atención de muchos sabios y expertos de diferentes épocas y ámbitos. Desde los filósofos más privilegiados de la antigua Grecia hasta los investigadores actuales de la sociología y de la psicología, muchos eruditos han llevado a cabo su investigación con gran profundidad y amplitud. Sin embargo, aún no se ha logrado un consenso para definir este concepto, un consenso que sirva para incluir todos los aspectos que podrían satisfacer las diferencias que se ponen de manifiesto.

D. G. Kehl<sup>174</sup> utilizó el comentario de un personaje en el libro *The Vale of Laughter*, de Peter De Vriepara, para dar una breve explicación sobre este fenómeno: “No single theory has yet managed to explain all varieties of mirth. Nine tenths of what we laugh at answers to Bergson, another nine tenths to Freud, still another to Kant or Plato, and so on, leaving always that elusive tenth that makes each definition like a woman trying to pack more into a girdle than it will legitimately hold.”

En este primer subapartado, nuestra investigación está dedicada al concepto del humor más general. Nos centraremos, pues, en el estudio del mecanismo de la función del humor en el ser humano y expondremos la relación entre humor y literatura para que pueda servir como parte del marco teórico. En nuestra investigación, siempre utilizaremos dos líneas paralelas, para poder relacionar la cultura china y la española, e intentamos cruzarlas a menudo y distinguir las entre sí. Entendemos que el humor siempre ha sido un concepto mundial, pero su evaluación en el mundo occidental y el oriental no es sincrónica. A lo largo de la historia de China, debido al dominio de las ideologías de Confucio y Mencio, el humor no fue objeto de investigación por parte de letrados y eruditos. Además, los escasos estudios que nos fueron transmitiendo durante milenios son más bien estudios sobre las características del humor, palabras concisas puestas delante de los libros de recopilaciones de cuentos humorísticos y las publicaciones más

---

<sup>174</sup> . Allen and Don Hilson. “Literature and humor” En: *The Primer of Humor Research*. Ed. de Raskin Vitor. Berlín; Nueva York: Mouton de Gruyter, 2008, pág. 261. D. G. Kehl. Profesor de inglés en la Universidad estatal de Arizona. Es experto en literatura inglesa y humor.

recientes sobre este tema no son más que una introducción a las del mundo occidental. De modo que aquí describiré en primer lugar los frutos de la investigación sobre los grandes rasgos del humor en el mundo occidental, porque creo que pueden favorecer el estudio sobre la práctica de la transmisión del humor chino al español en la literatura traducida por Marcela de Juan.

### 3.1. Noción del humor

En un antiguo cuento del *Maha párinirvana sutra*,<sup>175</sup> un emperador ilustre reúne a unos ciegos para palpar un elefante con la finalidad de proponer una descripción del animal. El primer ciego toca los colmillos y concluye que el elefante son nabos, el segundo manosea las orejas y define que son palas, el tercero se abalanza a la cabeza y exclama que es una piedra gigante, el cuarto agarra la trompa y piensa que es un palo, el quinto considera que la pierna del elefante es una columna, el sexto da con las manos en la espalada y opina que es una cama, el séptimo sostiene que la barriga es un cántaro y, finalmente, el último aferra la cola y asegura que el elefante es algún tipo de cuerda. Este cuento es un ejemplo de las muchas fábulas que han viajado a través de las cordilleras montañosas y mares profundos para aterrizar y florecer en distintos terrenos y convertirse en un ladrillo más de la Torre de Babel. En la China de hoy esta fábula se transmite en forma de una palabra con cuatro caracteres, “盲人摸象”, que significa, literalmente, “los ciegos palpan un elefante”, mientras que en España se ha convertido en el cuento *Los seis ciegos con un elefante*.

A pesar de los pequeños cambios numéricos y formales, el humor es a-histórico y transcultural. Es una de las palabras que contienen una articulación similar en diversas culturas, de modo semejante a las palabras onomatopéyicas, aunque “humor” ha tenido una larga evolución etimológica que varía en cada cultura. Unos ejemplos: *Humour* o *Humor* en el mundo anglosajón, *Humor*, *Umorismo* o *Humour* en el mundo de habla románica, *юмор* en ruso, *ユーモア* en japonés, *Youmo* (幽默) en chino y *Humuro* en esperanto. Son palabras que sirven para

---

<sup>175</sup>. *Maha párinirvana sutra*. Uno de los textos más voluminosos e importantes del budismo mahāyāna. Se tradujo en China en el año 167 aproximadamente.

expresar conceptos coincidentes, pero también son las que aún no han obtenido un consenso en una definición concreta.

El erudito español como Rof Carballo lamentaba que “la ardua cuestión del humor, elusiva, sutil, se escapa en su enigmática entraña a toda consideración racional”.<sup>176</sup> Asimismo, precursores extranjeros en la investigación del humor chino, como el sinólogo alemán Alfred Forke, comenta que todo el mundo conoce qué es el humor, pero sin lograr una definición concreta del mismo y los que intentan solucionar el problema acaban formándose opiniones variadas.<sup>177</sup> De igual forma, Salvatore Attardo, experto en la investigación del humor, admite que “últimamente, parece que no sólo resulte imposible un consenso en cómo se dividen las categorías del humor, sino que también sea más difícil encontrar una definición prehistórica del humor en un sentido más general.”<sup>178</sup>

Luigi Pirandello, en su ensayo *El humorismo* (1920),<sup>179</sup> dice que nuestra sensación de la vida es como una chispa robada por Prometeo al sol, que sólo ilumina el mundo a nuestro alcance y que el trabajo de los humoristas no sólo consiste en perfilar la parte iluminada, sino también la parte en sombra. Los humoristas siempre se atreven a salir de la multitud y pretenden transformarse en otro ciego que palpa el elefante, como los escaladores en el *Mundo de Sofía* que intentan encaramarse para alcanzar el colmo del pelo del conejo para ver cómo es el mago que le ha sacado de su chistera.

Con el objetivo de acercarnos a los esfuerzos de los humoristas e investigadores sobre el humor, hemos empezado por consultar las definiciones del humor. En español, encontramos dos palabras relacionadas, humor y humorismo. En el *Diccionario de la Real Academia Española*, el humorismo se define como “estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”. Según Julio Casares (1961), la diferencia entre humor y humorismo consiste en que el

---

<sup>176</sup> Suárez Rodríguez, José Luis. *Filosofía y humor: el guiño de la lechuza*. Madrid: Apis, 1988, pág. 1.

<sup>177</sup> Forke, Alfred. “Chinese Wit and Humor”. En: *Chinese Wit and Humor*. Ed. de George Kao. Nueva York: Coward-McCann, 1946, pág. 553.

<sup>178</sup> Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994, pág. 2.

<sup>179</sup> Luigi Pirandello. “On humor”. *The Tulane Drama Review*. Trad. de de Teresa Novel. Vol. 10, No. 3, 1966, págs. 46-59.

humor es el “sentimiento subjetivo”, mientras que el humorismo sirve de “manifestación objetiva”, o sea es la “expresión externa” del humor.<sup>180</sup> De ahí que, para aclarar este concepto, sería mejor empezar por la definición del vocablo humor.

En las prestigiosas enciclopedias elaboradas en distintos países, podemos encontrar textos extensos y complicados que quieren explicar múltiples aspectos del tema y la larga historia del humor. Veamos una tabla comparativa de las definiciones de este concepto en tres conocidas enciclopedias.

**Tabla 12: Comparación de los diccionarios enciclopédicos**

<b><i>Encyclopaedia Britannica</i> (1971)</b>	<b><i>Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana</i> (1996)</b>	<b><i>Diccionario enciclopédico Larousse</i> (2000)</b>
<p>1. Humour, also spelled humor (from latin “liquid” or “fluid”), in early Western physiological theory, one of the four fluids of the body that were thought to determine a person’s temperament and features.</p> <p>2. Humour, also spelled humor, form of a communication in which a complex mental stimulus illuminates or amuses, or elicits the reflex of laughter.</p>	<p>1. Cualquiera de los líquidos del cuerpo del animal.</p> <p>2. Genio, índole, condición, especialmente cuando se da a entender con una demostración exterior.</p> <p>3. Jovialidad, agudeza.</p> <p>4. Buena disposición en que uno se halla para hacer algo.</p> <p>5. El estado de ánimo que se significa con esta palabra, obedece a una débil emoción que, por lo regular es de larga duración. El humor, como la emoción misma, es un conjunto de ideas y afectos, pero no determina una situación, como la emoción es algo vago, sin objeto preciso. En la economía mental, el humor determina las</p>	<p>1. Cualquier de los líquidos del cuerpo animal, como la sangre o la linfa.(sólo en oftalmología).</p> <p>2. Disposición de ánimo habitual o pasajera.</p> <p>3. Buena disposición de ánimo. Facultad de descubrir y manifestar lo cómico o ridículo.</p> <p>4. Producto de dicha facultad.</p> <p>5. Doctrina de los cuatro humores, doctrina de la medicina antigua, según la cual la causa real de la enfermedad radicaba en una alteración del equilibrio que los cuatro humores orgánicos (sangre , pituita, bilis y atrabilis) mantenían entre sí.</p> <p>6. Humor gráfico, medio de expresión en el que, mediante</p>

<sup>180</sup>. Casares, Julio. “El humorismo y otros ensayos”. *Obras completas*, Tomo VI. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, pág. 170.

	<p>asociaciones, de modo que el individuo tiende a pensar en cosas agradables o desagradables, según el humor de que está poseído.</p>	<p>dibujos y con o sin ayuda de palabras, se juega con ideas, casi siempre con intención satírica o irónica.</p>
--	--	--

En primer lugar, mediante la comparación de las distintas definiciones, podemos tener una pista sobre cómo ha sido el desarrollo etimológico de este vocablo. Casi todas las enciclopedias anteponen el significado del líquido corporal, que es el sentido original de la palabra. Después, la palabra empezó a relacionarse con una emoción o un estímulo mental que provoca la necesidad de reír. Y más tarde, aparecen aspectos como el humor gráfico y el humor negro, que son creaciones más modernas y que ya tienen menos que ver con el significado original.

En segundo lugar, a pesar de la ambigüedad de la definición de este vocablo, podemos sacar diversas palabras clave, como “laughter”, “smile” y “wit”, que en español coinciden con “risa”, “sonrisa”, “ingenio”, palabras que se relacionan estrechamente con el humor y nos ayudan a entenderlo, puesto que el ingenio sirve de sinónimo del humor, y la sonrisa y la risa son las respuestas más frecuentes al humor.

### 3.1.1. Etimología del humor y Youmo 幽默

Si nos remontamos al origen de la aparición del vocablo humor, tenemos que volver a su término latino, que significaba “líquido” y “humedad”. Se trataba de una terminología médica indicativa de los cuatro fluidos del cuerpo. Esta teoría se originó en la filosofía de las cuatro raíces de Empédocles de Agrigento (490-430 a. C.). Empédocles dedujo que todos los entes se formaban según distintas proporciones de las cuatro raíces---el aire, el fuego, la tierra y el agua---movidas por la fuerza del odio que las separaba y del amor que las unía. En su teoría, los líquidos corporales se componían de sangre, flema, bilis y atrabilis. La excreción de estos líquidos se realizaba por el sudor, la orina, los vómitos, etc. La proporción de los líquidos controlaba la salud de la gente y, en un caso morbooso,

uno o varios de los líquidos se estancaban en uno o diversos órganos y de este modo se perdía el equilibrio. Sus seguidores, particularmente Teofrasto, atribuyeron a las distintas proporciones de estos cuatro humores la formación de las diferentes personalidades. El exceso de sangre causaba en la gente un temperamento sanguíneo u optimista exacerbado, el exceso de flema acarrea un temperamento flemático, lento y apático, la demasía de bilis llevaba a convertirse en irritable y agresivo y, finalmente, la sobreabundancia de la atrabilis deprimía a las personas y las hacía melancólicas. El exceso o la escasez de cualquiera de estos cuatro líquidos causaba las enfermedades mentales del mismo modo que producía malestares físicos. La teoría de los cuatro humores dejó una influencia profunda en todos los aspectos de vida hasta la Edad Media.

De acuerdo con Daniel Wickberg, las comedias de humores de Ben Jonson (1572-1637) fueron los primeros textos en que se relacionó “sistemáticamente” el humor con lo cómico.<sup>181</sup> Su primera comedia de humores, *Every Man in His Humor* (1598), fue bien aceptada por Shakespeare que tuvo un papel en su estreno. Logró un éxito inmediato y convirtió a Ben Jonson en el segundo gran dramaturgo después de Shakespeare. En 1599, escribió *Every Men Out His Humor*, en este libro, uno de los caracteres, Asper, un hombre siempre ansioso por criticar, explica qué es el humor, mediante una metáfora:

[...] And hence we do conclude,  
That whatsoe'er hath fluxure and humidity,  
As wanting power to contain itself, is humor.<sup>182</sup>

El autor explica a través de su personaje que la gente que tenía humor era rara, excéntrica y poseía una cualidad extrema de su manía. Ellos mismos eran objetos de risa sin darse cuenta.

So in every human body,  
The choler, melancholy, phlegm, and blood,  
By reason that they flow continually

---

<sup>181</sup>. Wickberg, Daniel. “Etymology of humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Attardo, Salvatore. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 350-351.

<sup>182</sup>. Jonson, Ben. *Every man out his humor*. Amazon Digital Services LLC, 2011. [Libro electrónico].

In some one part, and are not continent,  
Receive the name of humours. Now thus far  
It may, by metaphor, apply itself  
Unto the general disposition:  
As when some one peculiar quality  
Doth so possess a man, that it doth draw  
All his affects, his spirits, and his powers,  
In their confliotions, all to run one way,  
This may be truly said to be a humour.

Los seguidores copiaron este modelo y aparecieron dramas de John Day, *Humour Out of Breath* (1608), otro anónimo titulado *Every Women in Her Humour* (1609), y más tarde, Ben Jonson publicó su tercera comedia sobre los humores *The magnetic Lady, or Humors Reconciled*, en 1632.<sup>183</sup>

El humor fue popularizando por los grandes escritores, se hizo popular entre los caballeros y fue promovido por la Ilustración. En realidad, es reconocido que el humor en el sentido moderno apareció primero en Inglaterra en el año 1682.<sup>184</sup> William Congreve (1670-1729), dramático y poeta inglés, analizó el humor en una de sus cartas, y argumentó que el humor difería tanto de la agudeza, la tontería, la emoción, los defectos personales, como de los hábitos; es “una manera singular e inevitable de hacer o decir cualquiera cosa, particular y natural del Hombre, y además constituye una idiosincrasia de una persona que la distingue de las demás.”<sup>185</sup> Uno de los mayores representantes de la Ilustración inglesa, Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury, publicó su ensayo *Sensus Communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour* en 1709. En dicho ensayo, arguyó que la gente moderna estaba firmemente convencida de que tanto en sus elaboraciones como en sus conversaciones, los únicos temas de que debían tratar eran la religión, la política y la moral que se construían en base a un criterio de “common sense”,<sup>186</sup> aunque este “common sense” no fuera otra cosa

---

<sup>183</sup>. *Ibíd.*

<sup>184</sup>. Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman. “Introducción: humor e historia”. En *Una historia cultural del humor: desde la antigüedad a nuestros días*. Madrid: Sequitur, 1999, pág. ii.

<sup>185</sup>. Congreve, William. “Letter to Mr Dennis, Concerning Humor in Comedy”. *The Works of Mr. William Congreve*. Londres: Birmingham, 1761, Vol. III, págs. 258-291.

<sup>186</sup>. Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of. “Sensus Communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour”. En: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Ed. de Lawrence E. Klein. Cambridge:



que el criterio supuesto por los poderosos. La gente debía disfrutar de la libertad de opinar y hacer bromas, siempre y cuando se mantuviera la cortesía y el respeto. La gente necesitaba librarse de la rigidez del trabajo y del estudio gracias al humor. El humor no sólo servía de manera de expresar los pensamientos con mayor libertad, sino que también consistía en un método de identificar y examinar la razón. El humor tal como definió Shaftesbury era una retórica imprescindible y asimismo, un estado de ánimo benévolo.

La aportación de los ingleses a la evolución del humor fue confirmada por los países vecinos del Continente y despertó el interés de los estudiosos de la estética. William Temple (1628-1699), famoso político y ensayista inglés, mencionó en muchos casos el humor como algo particular de los ingleses y de la modernidad. En la Europa continental, Kant (1724-1804) concluyó que el humor se produce cuando “la bella pero falsa apariencia, a la cual damos mucha importancia, generalmente, en nuestro juicio se transforma aquí súbitamente, en nada.”<sup>187</sup> Las opiniones de Jean Paul (1763-1825) en su *Introducción a la Estética* (1804) fueron una “síntesis de las ideas románticas en torno al humorismo”.<sup>188</sup> Hegel (1770-1831) también lo criticó en su publicación póstuma *Estética* (1835).

A mediados del siglo XIX, el concepto de humor había excluido ya la excentricidad de las personas y se había convertido en una forma de percepción emocional. En el siglo XX, la noción de humor se ha convertido en un “término paraguas” para cubrir todas las formas que conducen a la risa.<sup>189</sup>

Chen Xiaoying (陈孝英), tras analizar la evolución etimológica occidental del humor basándose en obras de unos 56 escritores a lo largo de la historia de Occidente, estableció la siguiente figura:<sup>190</sup>

---

Cambridge University Press, 2000, págs. 29-69.

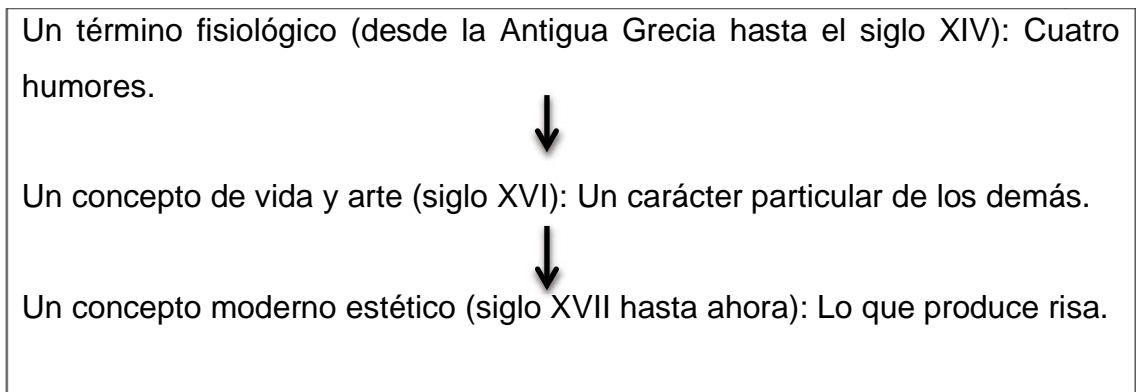
<sup>187</sup>. Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, págs. 238-244.

<sup>188</sup>. Llera, José Antonio. “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor”. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 12, 2003, págs. 618-619.

<sup>189</sup>. Wickberg, Daniel. “Etymology of humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Attardo, Salvatore. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 350-351.

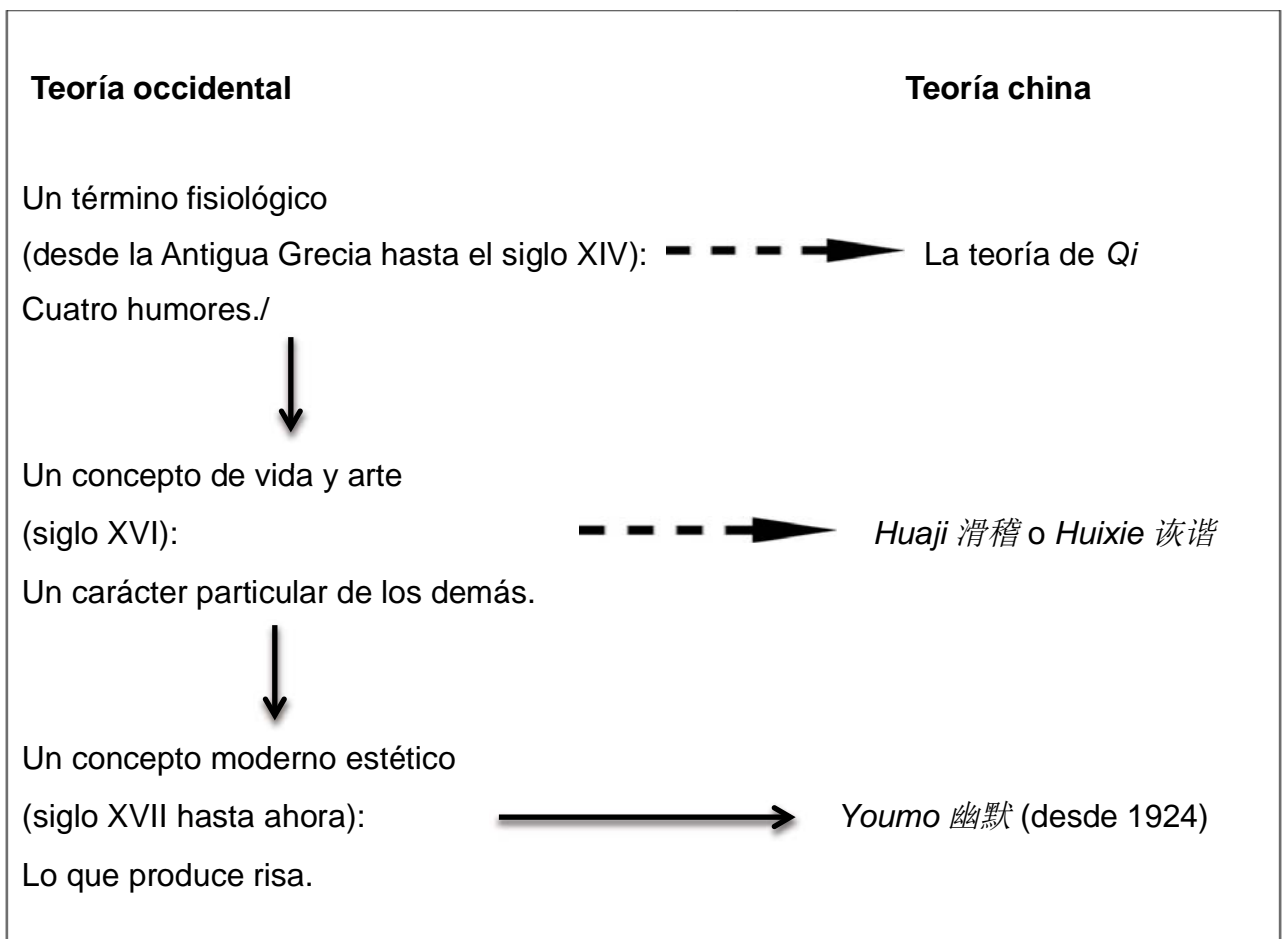
<sup>190</sup>. Chen Xiaoying 陈孝英. *Youmode aomi* (幽默的奥秘) [*El secreto del humor*]. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1989, pág. 85.

**Figura 1: La evolución occidental etimológica del humor según Chen (1989)**



Añadimos las nociones chinas coincidentes a cada época de la división de Chen, y elaboramos otra figura:

**Figura 2: Comparación de la teoría de humor occidental y la de China**



Algunos eruditos occidentales pueden dudar de la teoría expuesta por Chen sobre la fecha en que el humor se convirtió en un concepto estético. John Morreall (2014), por ejemplo, expuso que el humor había empezado a considerarse como una parte de la estética a partir de finales del siglo XX. Según él, como la estética puede considerarse, en un sentido amplio, como “una rama de filosofía que trata de las maneras cómo las cosas divierten a la gente que las está experimentando”, es lógico que la investigación de la estética incluye la del humor, ya que el humor ejerce perfectamente la función de divertir a la gente.<sup>191</sup>

Si comparamos la evolución de la conceptualización del humor, podemos darnos cuenta de que los conceptos chinos que coinciden con los occidentales de las tres etapas destacadas no tienen relación directa entre sí o sea, no tienen un desarrollo continuo a lo largo de la historia. Curiosamente, la teoría de los cuatro humores puede compararse con una versión similar china, la teoría de *Qi*. No se sabe cuándo exactamente se forjó el concepto de *Qi*. El *Qi* es un esfuerzo conjunto de los filósofos chinos que puede remontarse al periodo de las Primaveras y Otoños (722-481 a. C.). Se creía que el *Qi* era un ente fundamental de todo el cosmos. No tenía formas concretas pero tenía dos especies, el *Yin* y el *Yang*. Ambos se hallan en conflicto y se combinan y de esta manera forman los cinco elementos básicos: el metal, la madera, el agua, el fuego y la tierra. En comparación con los cinco elementos de la teoría de Aristóteles (el éter, la tierra, el agua, el aire y el fuego que son la base de la teoría de las cuatro raíces, aplicada a la explicación del cuerpo humano), los cinco elementos chinos constituían las entrañas del ser humano y el *Qi* mantenía su funcionamiento normal. La gente hereda una parte del *Qi* de sus padres y la otra de las ingestiones diarias.<sup>192</sup> El *Qi* trabaja con armonía en el cuerpo y cuando ésta se pierde, se producen enfermedades. En este sentido, el *Qi* se parece mucho a los humores corporales occidentales. En la dinastía Jin, Liu Shao (刘劭) escribió, hacia los años 227-239, un libro de anécdotas sobre las personas famosas de su época. En su libro relaciona las distintas proporciones de los elementos básicos

---

<sup>191</sup>. Morreall John. “Aesthetics”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 13-15.

<sup>192</sup>. Xin Yurui 邢玉瑞. Huangdi Neijing yu fangfalun (《黄帝内经》理论与方法论) [La teoría y la metodología del Canon interno del Emperador]. Xi An: Shanxi keji chubanshe, 2004, págs. 144 -155.

chinos del cuerpo con la formación de diferentes caracteres y fisonomías. Esta teoría fue tan primordial que podía afectar desde las políticas del Imperio hasta los matrimonios del pueblo. Hoy en día, la teoría de que las personalidades están relacionadas con los elementos básicos aún está de moda, igual que las teorías de los signos del zodiaco en Occidente. Sin embargo, el concepto del *Qi* es siempre abstracto, metafísico y solemne, su evolución nunca lleva al *Huaji*, *Huixie*, ni al *Youmo* en la época moderna.

*Youmo* (幽默), en el diccionario estándar chino tiene dos significados: 1) silencio absoluto; 2) cómico o ridículo, con un significado profundo. El primer significado no tiene nada que ver con la noción de lo que entendemos como humor, pues, es el significado primitivo de esta palabra. Deriva de un verso de Qu Yuan (340-278 a. C), escrito antes de lanzarse al río debido a la angustia ante la destrucción de su patria:

“陶兮杳杳，孔静幽默。郁结纆轸兮，离愍而长鞠。”

“Lejanía a la vista, sumida en un silencio absoluto. Afligido el corazón, sufro angustia y melancolía interminables.” **(Traducción propia)**

Aunque es difícil pensar que un verso solemne y triste antiguo pueda relacionarse actualmente con el humor, en el año 1924, Lin Yutang, un célebre erudito chino, publicó en el *Chen bao [Periódico Matutino]* un artículo a fin de promover el humor en China y fue la vez primera que apareció en China el vocablo *Youmo* (幽默) en su sentido moderno. Más tarde, en su *Ensayo sobre el humor*, aclaró que la palabra *Youmo* era una traducción del inglés meramente de acuerdo con la pronunciación, sin embargo durante el proceso de traducción también había considerado el hecho que la gente que aprecia el humor de verdad siempre siente una cierta serenidad interior.<sup>193</sup> Hoy en día se considera a Lin Yutang la primera persona que introdujo el concepto del humor al chino. Aunque otro gran maestro en la cultura china, Wang Guowei, ya había dado una versión del vocablo humor

---

<sup>193</sup>. Lin Yutang 林语堂. Lin Yutang zizhuan (林语堂自传) [Autobiografía de Lin Yutang]. Beijing: Qunyan chubanshe, 2010, pág. 109-112.

con tres caracteres sueltos, Ou Muya (欧穆亚)<sup>194</sup> en 1906, dieciocho años antes, describiendo una actitud o un concepto de vida según el cual la gente no evitaba los conflictos sociales y los problemas personales, sino que los aceptaba y se enfrentaba a ellos con valentía y entendimiento. Sin embargo, esta propuesta no fue ampliamente aceptada, igual que algunas más de varios escritores. Por ejemplo, Li Qingya [李青崖] (1886-1969), ingeniero y traductor importante de obras francesas, tradujo humor como Yumiao (语妙), que significa literalmente “agudeza de la lengua”. Chen Wangdao [陈望道] (1891-1977), erudito y pedagogo chino, lo tradujo como Youhua (油滑), que encierra un significado de hipocresía y falsedad. A excepción de *Youmo*, las demás propuestas no han sobrevivido a los conflictos políticos y sociales de la primera mitad del siglo XX. Lin Yutang, influido en gran medida por los filósofos y estetas ingleses y alemanes, a causa de sus prolongados años de estudios en Estados Unidos y Alemania, consideró que el humor consistía en un concepto de vida que debía tratarse con sinceridad, tolerancia y compasión, una risa expresada con naturalidad y honradez y que era una buena manera de desenmascarar la hipocresía y entretenerse de modo natural. En sus ensayos también discutió palabras como Huaji (滑稽) o Huixie (诙谐), nociones que podían substituir al humor y que fueron menospreciadas a lo largo de la historia premoderna, porque eran demasiado brutales y burlescas para representar la simpatía y compasión que transmitía la palabra humor.<sup>195</sup> De ahí que el vocablo *Youmo* extendiera sus velas para iniciar su viaje. Los investigadores chinos lo utilizan para remontarse a las obras antiguas desde un ángulo nuevo y se esfuerzan por complementar su significado. La mayoría de ellos han dividido las definiciones del humor en dos, una general y otra en sentido estricto. Chen Xiaoying [陈孝英] (1989) concluyó que la general abarcaba la capacidad de comprender y representar lo cómico, así como lo satírico, lo burlesco, lo ingenioso y lo ridículo, en cambio, en un sentido más estricto, sólo definía un tipo particular de lo cómico.<sup>196</sup> Wang Xuetai [王学泰] (2014), explicó que

<sup>194</sup>. Wang Guowei 王国维. *Wang Guowei jiang guoxue* (王国维讲国学) [*Wang Guowei habla de la cultura china*]. Changchun: Jiling renmin chubanshe, 2008, pág. 21.

<sup>195</sup>. Lin Yutang 林语堂. *Lin Yutang zizhuan* (林语堂自传) [*Autobiografía de Lin Yutang*]. Beijing: Qunyan chubanshe, 2010, págs. 244-255.

<sup>196</sup>. Chen Xiaoying 陈孝英. *Youmode aomi* (幽默的奥秘) [*El secreto del humor*]. Beijing: Zhongguo xiju

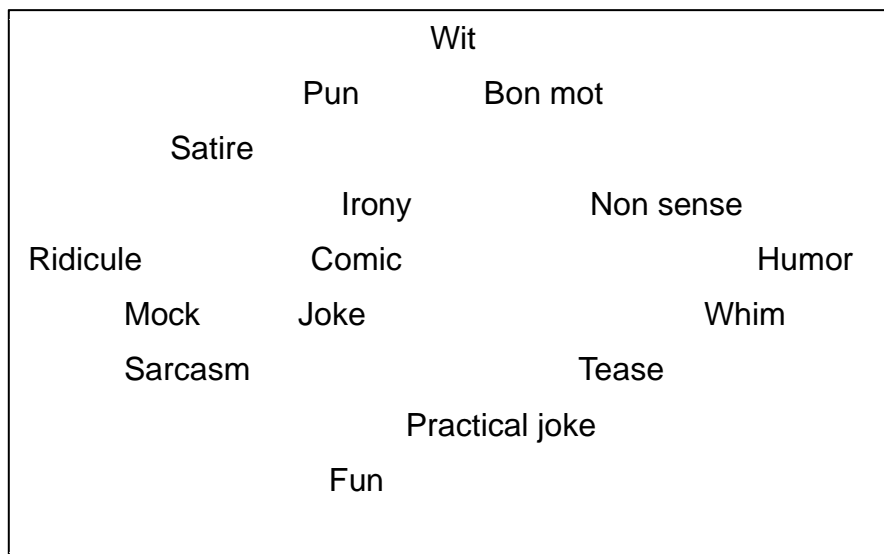
a parte de una definición superior -el humor era una actitud de vida-, tenía otra definición más concreta -un estilo artístico o una forma especial de la comedia-, que en lo profundo, era una incongruencia entre la forma y la esencia para representar la victoria de lo bello ante lo feo.<sup>197</sup>

Hasta aquí hemos analizado la evolución de la conceptualización del humor tanto en Occidente como en China. Hemos descubierto que para cada etapa de la transformación del concepto occidental del humor se pueden encontrar unas palabras o teorías coincidentes en la cultura china. Sin embargo, estas palabras o teorías tienen sus propios desarrollos y el *Youmo* es, de hecho, un anglicismo que ha enraizado en China solo desde principios del siglo XX.

### 3.1.2. “Los amigos íntimos” del humor

En una figura, Schmidt-Hidding (1963) nos muestra el mapa semántico del humor:<sup>198</sup>

**Figura 3 : El marco semántico del humor de Schmidt-Hidding (1963)**



chubanshe, 1989, pág. 86.

<sup>197</sup>. Wang Xuetai 王学泰. *Zhongguoshi youmo (中国式幽默) [El humor al estilo chino]*. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 2014, pág. 3.

<sup>198</sup>. Citado por Salvatore Attardo en *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994, págs. 6-7.

Muchos lingüistas empiezan sus investigaciones del humor por el chiste como punto de partida y lo consideran como la forma humorística más concisa y representativa. Los “practical jokes” y los “puns” normalmente se engloban en el género de chiste, ya que los chistes prácticos siempre buscan víctimas y los “puns” son los que juegan con los sonidos y significados de palabras. Sin embargo, el humor no sólo se limita a estas tres tipologías, sino que también debería incluir el humor negro. El humor negro “depende del efecto de morbosidad y se enfrenta a temas como la muerte, el caos, la violencia, el desastre y las crisis personales”.<sup>199</sup> Está estrechamente relacionado con el absurdo y el sin sentido. Kant creía que lo absurdo era un componente imprescindible de la excitación a la risa.<sup>200</sup> Bergson consideró que lo absurdo no era una fuente de lo cómico, sino un medio de conseguir lo cómico.<sup>201</sup> Elliott Oring (2003) opina que, como todas las representaciones de humor encierran una incongruencia, lo absurdo y el sin sentido pueden incluirse en las de máxima incongruencia.<sup>202</sup>

Las otras palabras que figuran en la figura, como “cómico”, “ironía” e “ingenio”, son objetos de continua investigación dentro de los estudios del humor.

El humorista español Evaristo Acevedo (1972) planteó la fórmula siguiente:

Humorismo = Comicidad \* ironía \* sátira\* filosofía suprasocial.<sup>203</sup>

Según él, el orden de los componentes de esta fórmula es variable pero todos ellos son indispensables para formar el concepto de humorismo. Entendemos que la ironía y la sátira son recursos para conseguir el humor, lo cómico es el efecto humorístico y la filosofía suprasocial es el espíritu interno de cada humorista, que

---

<sup>199</sup>. R. Klein, Sheri. “Art and Visual Humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 63-67.

<sup>200</sup>. Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pág. 239.

<sup>201</sup>. Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Trad. de M<sup>a</sup> Luisa Pérez Torres. Madrid: Alianza, 2008, pág. 16.

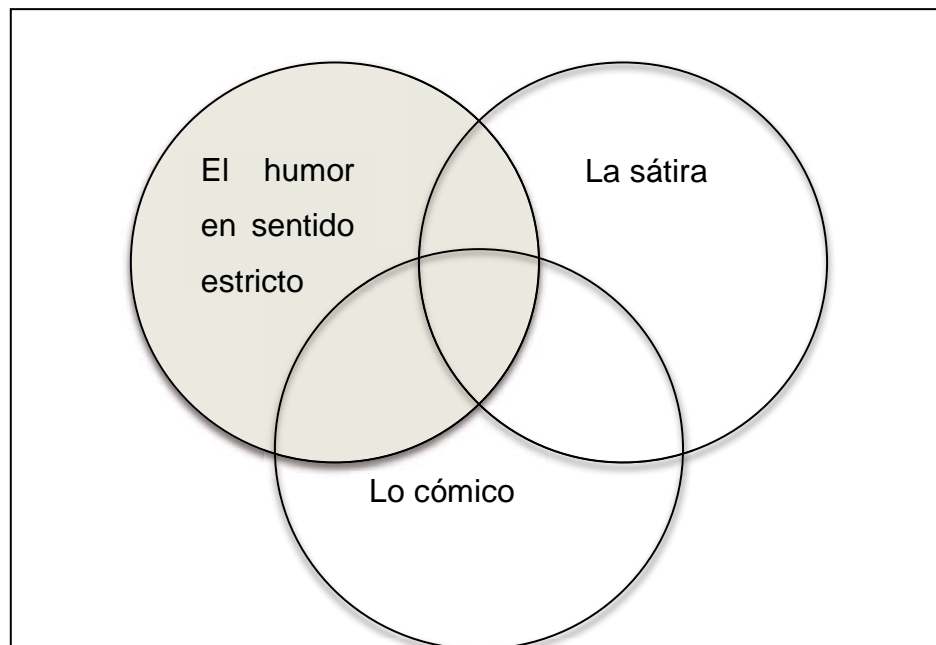
<sup>202</sup>. Noonan, Will. “Absurdist Humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 1-3.

<sup>203</sup>. Acevedo, Evaristo. *Los españolitos y el humor*. Madrid: Editora Nacional, 1972, pág. 308.

consiste en una postura liberal y crítica frente a los principios políticos, religiosos y morales del momento. Sin embargo, el concepto de lo cómico, a menudo, sobrepasa el humor, la ironía parece un contraste del humor, la sátira es considerada generalmente como un tipo del humor. Koestler sostenía que la sátira era una “caricatura verbal que mostraba una imagen deformada deliberadamente de una persona, una institución o una sociedad.”<sup>204</sup>

Chen Xiaoying (1989) estableció un gráfico de relaciones entre la ironía y lo cómico.<sup>205</sup>

**Figura 4: Las relaciones entre la sátira, lo cómico y el humor (en un sentido estricto) de Chen**



Para Chen, el humor (en el sentido estricto), la sátira y lo cómico se distinguen entre sí, pero cada uno se relaciona con los otros dos. Para ver mejor las relaciones sobre la risa, el ingenio y la ironía con el humor, dedicamos los tres subapartados siguientes a explicarlas.

<sup>204</sup>. Koestler, Arthur. “Humour and Wit”. En: *Encyclopaedia Britannica*, ed. 15, vol.9, 1983, pág. 742.

<sup>205</sup>. Chen Xiaoying 陈孝英. *Youmode aomi* (幽默的奥秘) [*El secreto del humor*]. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1989, pág. 102.



### **El humor, la risa y la sonrisa**

La risa llama más la atención en la apreciación del humor, porque la risa es una expresión externa y en muchos casos, aparece en compañía de sonidos como “Je-je”, “Jo-jo” o “Ja-ja”, etc. Cuando el humor aún no había sido conceptualizado, los investigadores recurrían a la risa y los escritores ponían por escrito las risas en sus obras. En el Antiguo Testamento, no hay ningún indicio del vocablo de humor, pero hay 29 referencias a la risa.<sup>206</sup> Sin embargo, la risa no es el humor, ni el humor es lo mismo que la risa, aunque en la mayoría de casos el humor provoca risas. Spencer concluyó que la angustia mental puede producir risa sardónica o histérica, las cosquillas pueda causar carcajadas, y el frío, los dolores agudos también pueden provocar la risa.<sup>207</sup> Aparte de estas causas físicas y mentales, hay risas rituales. Hoy en día aún se celebra la fiesta Warai-Ko en la ciudad Hofu de Japón cada primer domingo de diciembre, en la cual los monjes Shinto presiden una competición de reír y evalúan la calidad de las risas de cada asistente.<sup>208</sup>

Los rituales de reír pueden ser un testimonio de la calidad social de la risa. Bergson destacó que la risa servía para llegar “al mayor grado posible de sociabilidad” y además para “reprimir toda tendencia aisladora.”<sup>209</sup> Los sociólogos descubrieron que la risa aparece como una función comunicativa durante las primeras interacciones sociales de cada individuo (2-3 años); en la primera etapa, se ríe imitando a la madre y, en la segunda etapa, se ríe por objetivos sociales aún cuando no se comprendan.<sup>210</sup>

La sociabilidad no significa que la risa sea uniforme, la risa también es cultural y personal. En la China antigua, se exigía que las mujeres rieran sin exponer los

---

<sup>206</sup>. Koestler, Arthur. “Humour and Wit”. En: *Encyclopaedia Britannica*, ed.15, vol.9, 1983, pág. 744.

<sup>207</sup>. Spencer, Herbert. “On the Physiology of Laughter”. En: *Essays on Education and Kindred Subjects*. London: Everyman’s library, 1861, págs. 298-309.

<sup>208</sup>. Abe Goh. “Rituals of laughter”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 649-650.

<sup>209</sup>. Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Trad. de M<sup>a</sup> Luisa Pérez Torres. Madrid: Alianza, 2008, págs. 138-142.

<sup>210</sup>. Karina Hess Zimmerman. “Children’s Humor Research”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 122-125.

dientes, en cambio, en la Europa moderna, la gente se precipita a los dentistas a blanquear los dientes para poder mostrarlos brillantes. La gente, ante la misma escena de Charles Chaplin, puede reír agitando las manos o el cuerpo, o sonreír con los labios levemente entreabiertos o apretados, o simplemente sin ninguna expresión notable.

Los biólogos confirman que los primates tienen dos expresiones faciales, la demostración silenciosa de los dientes y la demostración de la boca abierta con relajamiento. La diferencia entre estas dos expresiones es que la última sirve para una diversión social mientras que la primera más bien muestra la sumisión frente a una amenaza. La primera expresión corresponde a la risa, la segunda a la sonrisa. Esta diferencia se ve mejor en los simios y desaparece en los humanos. En realidad, la risa y la sonrisa en el ser humano tienen el mismo estímulo.<sup>211</sup> Entre la risa y la sonrisa sólo hay cambios de intensidad fisiológica. De acuerdo con Darwin (1872), la risa es un grado más alto que la sonrisa, debido a la incorporación de la respiración, vocalización, la acción facial, los gestos y las posturas. Además, los expertos consideran que la risa es “un reflejo de lujo” por no tener un aparente propósito biológico.<sup>212</sup>

En cuanto a la relación entre el humor y la risa y la sonrisa, según algunos estudios,<sup>213</sup> la sonrisa aparece cinco veces más frecuentemente que la risa para responder al estímulo del humor, y además hay unos 20 tipos de sonrisas; sólo la llamada sonrisa de Duchenne, causada por la colaboración de los músculos cigomático mayor y menor y por el músculo orbicular, demuestra el goce de la gente.<sup>214</sup>

### **El humor y el ingenio**

En el diccionario de Real Academia Española, el ingenio se define como chispa o

---

<sup>211</sup>. Greengross, Gil. “Evolutionary Explanations of Humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 219-222.

<sup>212</sup>. Svebak, Sven. “Physiology of Laughter and Smiling”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 441-443.

<sup>213</sup>. Ruch, Willibald, Paul E. McGhee y Franz-Josef Hehl. “Age difference in the enjoyment of incongruity-resolution and non-sense humor during adulthood”, *Psychology and Aging* 5, 1990, págs. 348-355.

<sup>214</sup>. Ekman, Paul, Richard J. Davidson y Wallace V. Friesen. “The Duchenne Smile: Emotional expression and brain physiology II”. *Journal of Personality and Social Psychology* 58, 1990, págs. 342-353.

talento para ver y mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas. Las chispas se producen cuando dos fluidos eléctricos entran en contacto y anulan el aislamiento existente entre ellos. El ingenio también se produce cuando dos fluidos anímicos superan un obstáculo. De ahí que el ingenio suponga una relación especial, una producción brusca y una creación intelectual. Bergson decía que el ingenio era una “dramática manera de pensar”.<sup>215</sup> Otros opinaron que el ingenio o la agudeza era el ingrediente creativo del humor, que se correlacionaban estrechamente, pero que el ingenio no era el humor.<sup>216</sup> El ingenio apela más a nuestra inteligencia, el humor a nuestras emociones. El ingenio es breve, agudo y brusco; el humor es lento, meditativo, amable y compasivo.<sup>217</sup>

En resumen, el ingenio es ingrediente fundamental del humor, pero el humor sólo abraza el ingenio con un carácter simpático y humanitario.

### **El humor y la ironía**

Schopenhauer escribió: “si la broma se oculta detrás de lo serio, nace la ironía”. El humor es lo contrario de la ironía que oculta lo serio detrás de la broma.<sup>218</sup> Parece que el humor y la ironía serían antónimos para este filósofo, pero este par de frases parecen más un quiasmo que una distinción exacta.

Julio Casares da una definición más clara: “La ironía es meramente una figura retórica, un artificio que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.” En una investigación más reciente de la lingüista Leonor Ruiz sobre el humor español, la escritora considera que tanto el humor como la ironía son formas de contraste, pero la ironía niega con una negación indirecta mientras que el humor reemplaza la idea con una sustitución. Leonor Ruiz usa una figura para mostrar mejor la diferencia entre la ironía y el humor.<sup>219</sup>

---

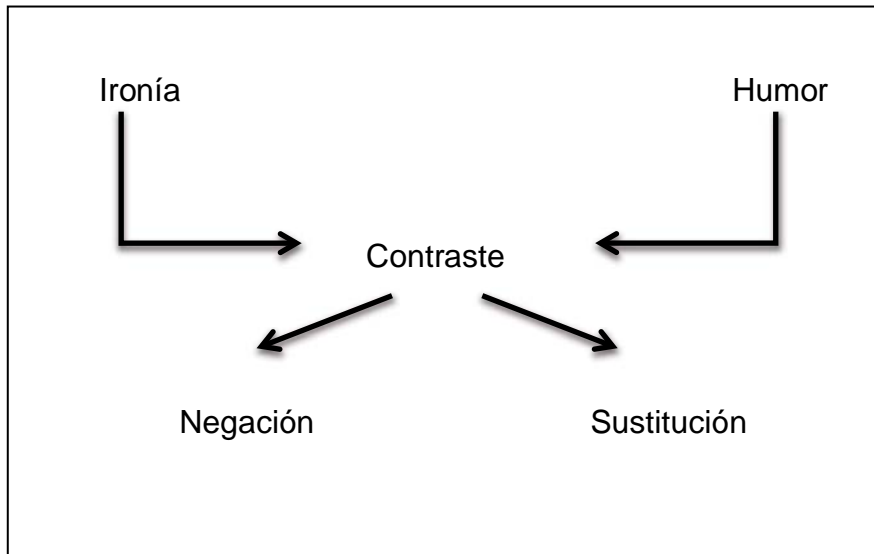
<sup>215</sup>. Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Trad. de M<sup>a</sup> Luisa Pérez Torres. Madrid: Alianza, 2008, pág. 81.

<sup>216</sup>. Suárez Rodríguez, José Luis. *Filosofía y humor: el guiño de la lechuza*. Madrid: Apis, 1988, págs. 11.

<sup>217</sup>. Forke, Alfred. “Chinese Wit and Humor”. En: *Chinese Wit and Humor*. Ed. de George Kao. Nueva York: Coward-McCann, 1946, pág. 553.

<sup>218</sup>. Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de Roberto R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2010, pág. 140.

<sup>219</sup>. Ruiz Gurillo, Leonor. *La lingüística del humor en español: cómo convencer con palabras*. Madrid: Arco/Libros, 2012, pág. 136.

**Figura 5: Diferencias entre la ironía y el humor según Leonor Ruiz (2012)**

En consecuencia, hay una ironía humorística que se puede incluir en el marco del humor, pero también hay una ironía picante y amarga en la que se puede perder el espíritu saludable del humor, sin embargo, el criterio es individual y subjetivo, igual que el gusto de un café con leche.

### 3.1.3. Clasificación del humor

El humor se puede clasificar según sus diversos medios de expresión: humor verbal, visual, físico y otros humores marginales tales como música humorística.<sup>220</sup> El humor verbal depende del lenguaje, el humor visual puede abarcar desde las caricaturas hasta las tiras cómicas, el humor físico es lo que se relaciona con el cuerpo humano: puede tratarse de una expresión facial, gestos exagerados, maneras graciosas de caminar, etc. Asimismo, estos medios siempre pueden combinarse.

Willibald Ruch clasificó el humor según sus estructuras y contenidos. Hay humor

<sup>220</sup>. M. Taylor, Julia. "The Forms of Humor". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 350-352.

basado en estructuras de incongruencia-resolución, de absurdidad y humor basado en contenidos de sexualidad, agresión, etnicidad, escatología, etc.<sup>221</sup> En los estudios folklóricos se detallan los contenidos de manera más específica: el humor de discapacidades, de clases sociales, de mentiras y exageraciones, de desconcierto, el humor referido al sexo, la etnicidad, la embriaguez y sus varias subcategorías.<sup>222</sup>

Otros estudiosos dividen el humor en alto-contextual y bajo-contextual, de acuerdo con la cantidad de información implícita que encierra. Un diálogo entre dos amigos íntimos puede crear un alto-contexto por contar con las experiencias compartidas sólo entre los dos. El humor del contenido de clase social también puede ser alto contextual, como ocurre con los chistes sobre teorías de Física contados por el carácter de Sheldon en la teleserie *The Big Bang Theory*. Otros humores basados en asuntos históricos también son difíciles de comprender si se desconoce el contexto. Por ejemplo, en Italia existe un dicho “Fare il portoghese”, que deriva de un asunto del siglo XVIII: el embajador portugués asignado a Roma decidió organizar un teatro gratuito para todos los portugueses en la ciudad y muchos italianos pretendieron ser portugueses para poder entrar en el teatro.<sup>223</sup> Hoy en día, aún se usa esta expresión para describir a alguien que quiere disfrutar de un servicio sin pagarlo. De modo similar, en español hay algunas expresiones muy habituales como “ser cabeza de turco” o “un cuento chino”.

Freud clasificó el humor en dos tipos: el tipo inocente y el agresivo. El humor inocente definía el humor con el que la gente se reía con los otros, mientras que el agresivo era el de que se reía de los otros. Los investigadores modernos los han modificado en tres tipos, el positivo, el negativo y el neutral y, en una investigación, William Ruch clasificó la ironía en el lado del humor malévolo,

---

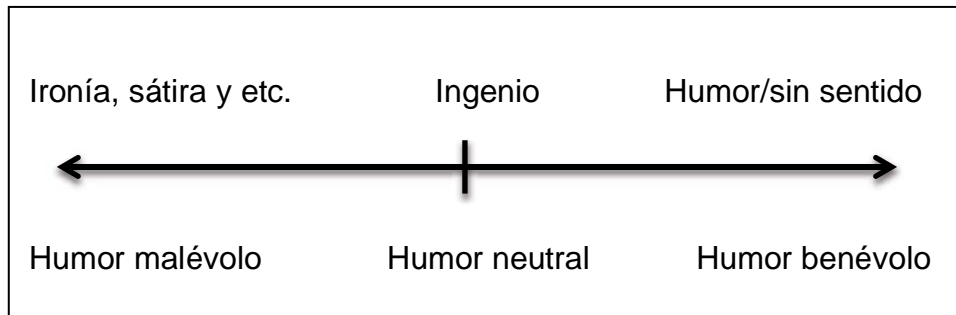
<sup>221</sup>. Attardo, Salvatore. “Humor Content Veruss Structure”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 354-355.

<sup>222</sup>. Thompson, Stith. “Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends.” Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. Consulta en 21 de enero de 2016 en URL: [https://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif\\_Index.htm](https://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm).

<sup>223</sup>. C, Adams, Andrey. “High- context Humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 287-289.

colocó el ingenio en el medio, y el humor y el sin sentido en el lado benévolo.<sup>224</sup>

**Figura 6: Estilos del humor**



Los sociólogos modernos también han aportado métodos cuantitativos para clasificar el humor individual. Por ejemplo, Martin utilizó el Humor Style Questionnaire (QSQ) para medir las dos dimensiones positivas y las dos negativas: el humor asociativo, el humor auto-constructivo, el humor agresivo y el humor auto-destrutivo.<sup>225</sup>

En conclusión, hoy en día el humor es un concepto multidimensional, puede ser conceptualizado como un modo de vida, una actitud positiva, un elemento estético o un estado de ánimo; está estrechamente relacionado con los conceptos de ironía, sátira, ingenio, sin sentido, absurdo y con lo cómico. Pero, tanto ironía, sátira, ingenio, absurdo como lo cómico parecen niños caprichosos que de vez en cuando sobrepasan el límite marcado. Los humoristas se parecen a los padres que cuidan a cada uno con cariño y tolerancia y armonizan las relaciones entre todos en una familia numerosa. Asimismo, la apreciación o comprensión del humor generalmente excita la sonrisa o la risa, lo cual llevó el humor a la escena antes de que los estudiosos se interesen por él y comenzaran a explorar sus causas profundas.

<sup>224</sup>. Beermann, Ursula. "Humor Style". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 363- 365.

<sup>225</sup>. Martin, Rod A., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Grey, J., y Weir, K. "Individual Difference in Uses of Humor and Their Relation to Psychological Well-being: Development of Humor Styles Questionnaire". *Journal of Research in Personality*, 37, 2003, págs. 48-75.

### 3.2. Historia del humor

Si intentáramos plantear tres preguntas básicas en torno del humor, estas serían: ¿Qué es el humor?; ¿de dónde viene?; y ¿a dónde va? A lo largo de la historia, desde los ilustres filósofos griegos a los teólogos de la Edad Media, desde los literatos célebres hasta los científicos modernos, nunca se han dejado de explorar el humor, sea mediante su producción, o mediante su investigación.

La historia del humor empieza por la risa y lo cómico. “El humor, fruto refinado e intelectual de la cultura, tiene una de sus bases iniciales en el sentido de ‘lo cómico’ que poseían los pueblos de la antigüedad”.<sup>226</sup> La risa tal como la define Octavio Paz, es “divina y no humana”.<sup>227</sup> La diosa del sol salió de su escondrijo después de oír las risas de los dioses que se reían de la desnudez de la diosa Uzumé que bailaba. De ahí que en la mitología japonesa, las risas traen el sol a la tierra y salvan la vida. El dios Ekeko, de la mitología del altiplano andino, tiene una figura humana sonriente y aparece siempre con los brazos abiertos para proporcionar abundancia al ser humano. Los dioses olímpicos ríen a menudo y la diosa Deméter ríe para devolver cada año la alegre primavera a la Tierra. Los dioses de las mitologías disfrutaban de su atributo de reír y apenas lo reprimen. Homero describió la risa de los dioses como inextinguible. El hombre ríe juntos con sus dioses. Los esculpía en las estatuas pequeñas de barro cocido como las que se llaman, en Veracruz, “cabecitas sonrientes”. Los griegos los eternizaban en los vasos cerámicos y celebraban las fiestas dionisiacas, en que las personas se sentaban en carrozas echando bromas a los paseantes y cuando la procesión pasaba por el río Kefisos en las afueras de Atenas, un hombre vestido con el traje de las prostitutas se burlaba de la gente.<sup>228</sup> Las burlas y chistes del pueblo se recuerdan en *Philogelos*, único libro de chistes que se ha transmitido a lo largo del tiempo, desde el siglo VI o el siglo V a. C. Los primeros cien chistes tratan de anécdotas graciosas de “scholastikos”, los siguientes se burlan de los habitantes de Abdera, Sidon y Keme y los restantes cuentan chistes de doctores y personas

---

<sup>226</sup>. Acevedo, Evaristo. *Los españolitos y el humor*. Madrid: Editora Nacional, 1972, pág. 47.

<sup>227</sup>. Paz, Octavio. “Risa y penitencia”. En: *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1989, págs. 155-171.

<sup>228</sup> Bremmer, Jan. “Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia”. En: Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman (coord.). *Una historia cultural del humor: desde la antigüedad a nuestros días*. Madrid: Sequitur, 1999, págs. 11-28.

con discapacidades. Por ejemplo, el número 55:

Un ingenioso joven scholastikos vendió sus libros cuando andaba necesitado de dinero. Luego escribió a sus padres: “Feliciteme, padre, ya estoy ganando dinero con mis estudios.”<sup>229</sup>

En restos jeroglíficos del 2600 a. C., se recuerda una anécdota sobre el faraón:

---¿Cómo entretener al faraón aburrido?

---Vas a navegar con un barco cargado con mujeres jóvenes vestidas con redes de pesca, las sumerges en el Nilo y pides al faraón que capture un pez.<sup>230</sup>

El pueblo usa el humor para fortalecer la unión entre sí, para marcar a los integrados y los excluidos y, lo utiliza como un arma blanca para condenar el desequilibrio social y atacar a los poderosos. Las risas son tan potentes que atraen al sol para iluminar lo vivo o a la primavera para fertilizar la Tierra. Es un poder del pueblo que los poderosos intentan canalizar y controlar. Platón mantiene una opinión negativa sobre la risa. Para él, la emoción de reír contiene malicia contra los demás porque quien ríe se supone superior; y su discípulo, Aristóteles, aunque acepta que la vida de las personas exige descanso y actividades, invoca la risa usando la palabra “comedia” y sostiene que los escritores de comedias y los autores satíricos son malvados. A pesar de sus actitudes adversas al humor, fueron verdaderos practicantes del humor, pues Sócrates anduvo encima del hielo descalzo sin darse cuenta; se metía de vez en cuando en sus propios pensamientos, olvidándose completamente de sus acompañantes y entorno; e ironizó sobre su situación graciosa, por ejemplo, después de que su mujer le riñera y le arrojara un cubo de agua, concluyó: “No os sorprenda que tras los truenos venga la lluvia”. Uno de sus admiradores le describió como un sileno, que es un viejo gordo y calvo, pero con Dioses que habitan dentro de su cuerpo.<sup>231</sup> El gran comediógrafo, Aristófanes, escribe *Las nubes* y *Las ranas*. La primera consiste en una comedia satírica y la segunda,

---

<sup>229</sup>. *Ibíd.*

<sup>230</sup>. M., Bippus, Amy. “Political humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 585-588.

<sup>231</sup>. Platón. “El banquete”. En: *Obras completas*. Trad. de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro editores, 1872, vol. 5, págs. 355.



aprovecha el modelo de un sirviente ingenioso y un caballero torpe y deja gran influencia en las creaciones posteriores.

Las religiones, que construyen moralidades y valores propios, no toleran las incongruencias y novedades que constituyen la esencia del humor. En la mayoría de los ejemplos de humor en la Biblia, la risa se relaciona con la hostilidad. La persona que motiva la risa es humillada en su reputación y degradada en su rango social. En el segundo Libro de los Salmos, hay unos versos representativos:

El que mora en los cielos se reirá; El señor se burlará de ellos.

Entonces hablará a ellos con su furor, y con su ira los conturbará. (Salmos 2: 3-5)

En otros casos, la risa está vinculada con la tontería. Como cuando Dios promete un hijo a Abraham, que ya tiene 99 años y su esposa, Sara, de 90 años. Abraham y su esposa se echan a reír porque dudan del poder de Dios. Un año después, Sara da a luz a Issac (nombre de origen hebreo que significa risa).<sup>232</sup> También se plantea la idea de que la melancolía conecta con la sabiduría mientras la risa se acerca más a lo necio.

El corazón de los sabios está en la casa del luto; pero el corazón de los locos, en la casa del placer. (Eclesiastés 7: 4)

A pesar de ser “oficialmente” condenado, Dios conlleva el atributo del humor y en los escritos sagrados no es difícil encontrar discursos e imágenes humorísticas. Cuando el Faraón no controla su furor y dirige su ejército tras los hijos de Israel, éstos dicen a Moisés: “¿No había sepulcros en Egipto, que nos has sacado para que muramos en el desierto?” (Éxodo 14: 11).

Los Santos del cristianismo desprecian y prohíben la risa. Se considera frívola y ociosa, por eso, se priva a los monjes de la risa en todas las ocasiones. Así se recuerda en el capítulo dedicado a las reglas del silencio de San Benito:

---

<sup>232</sup>. Génesis 17: 16-27.

En cuando a las bromas, las palabras ociosas y todo lo que haga reír, lo condenamos a una eterna clausura en todo lugar, y no permitimos que el discípulo abra su boca para tales expresiones.<sup>233</sup>

Sin embargo, los monetarios eran una de las instituciones que invitaron más a los truhanes.<sup>234</sup> Participaron en la Fiesta de Tontos. En los primeros documentos descubiertos en París, los monjes se estrechaban las manos con los mundanos para formar un círculo de baile, en el siglo XIV, incluso elegían un “obispo de los tontos” para presidir los asuntos relacionados con esta fiesta y necesitaba ponerse orejas de asno para imitar al asno de Balaam.<sup>235</sup> Los eruditos creían que en las ocasiones de fiestas, los clérigos predicaban sermones jocosos. Los goliardos, clérigos vagabundos, escriben poemas satíricos en contra de la vida lujosa de la iglesia y elogiando el amor mundano y físico. En las iglesias divinas, se pueden encontrar detalles decorativos humorísticos. En la Iglesia de San Miguel de Hildesheim, construida entre 1001-1031, hay una puerta de bronce (1015) en que aparece Dios que condena a Adán indicándole con un dedo y Adán, desnudo, usa una mano para taparse sus genitales y la otra para señalar a la desnuda Eva. Las cortes medievales mantenían los bufones profesionales, personajes que se remontan al tercer milenio antes de Cristo en la corte de Egipto, en la cual el faraón siempre mantenía un pigmeo a su lado. El pueblo celebraba el carnaval disfrazado y enmascarado, bebiendo y bailando por las calles. En Laza de Galicia, se transmite hasta hoy en día un tipo carnaval más auténtico. Los peliqueiros se ponen trajes característicos con cencerros en la cintura y un látigo en la mano, llevan una máscara con una risa maliciosa y corren por todas las calles haciendo ruidos. Durante la fiesta, los hombres se visten como mujeres y un hombre vestido con una cabeza de toro de madera levanta los vestidos de las mujeres por la calle.

El ingenio del pueblo lo recordaban los eruditos en las anécdotas arábicas y los fabliaux en Francia durante los siglos XII-XIV. Los últimos son pareados

---

<sup>233</sup>. Recurso de Internet. Consulta 1 de enero de 2016 en URL: <http://www.bibliotecadesilos.es/es/contenido/?iddoc=24>.

<sup>234</sup>. Bayless, Martha. “History of humor: Medieval Europe”. En: *Encyclopedia of humor studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 298-301.

<sup>235</sup>. Harris, Max. “Feast of fools”. En: *Encyclopedia of humor studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 236-238.

octosílabos con unas extensiones variadas de 18 a 1364 líneas, son anónimos en la mayoría de los casos y trazan personajes prototípicos como las mujeres jóvenes y sus esposos mayores, los estudiantes lascivos o los monjes.<sup>236</sup>

Los grandes humanistas redactaron libros de anécdotas humorísticas y chistes. Francesco Petrarca, padre del humanismo, en su libro *Rerum memorandarum libri* (1343-1345), menciona anécdotas humorísticas de las personas históricas y coetáneas. Recuerda por ejemplo, cuando unos cotillas ironizan respecto al hijo feo de Lucius Mallius que no era tan atractivo como las pinturas de su padre, el pintor responde que él produjo a su hijo en la penumbra mientras que las pinturas las había elaborado a plena luz.<sup>237</sup> En el *Decamerón*, Giovanni Boccaccio (1313-1375) exploró los temas del robador robado y el burlador burlado. Dejó gran influencia en la obra *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer, en donde el autor hace aparecer a 30 peregrinos de diferentes clases sociales y oficios que cuentan cuentos a lo largo de su camino, gracias a los cuales, ironizan entre sí y cuentan anécdotas humorísticas y satíricas. El *Facetiae* de Poggio Bracciolini, publicado en 1470, es “el único libro de chistes conocido internacionalmente y leído aún hoy en día”.<sup>238</sup> Los temas de los chistes tratan principalmente de la corrupción de los monjes, la estupidez de los campesinos y las relaciones sexuales.

Erasmus, en su gran obra *Elogio de la locura* (1511), se refiere a la necedad de la gente: si la pudiéramos observar desde lo alto de la luna, apreciaríamos una escena en que innumerables mosquitos nacieran, se reprodujeran, se pelearan, enfermaran y se murieran. Describe a los retóricos como gente que sólo quiere confundir a los demás insertando unas palabras griegas en sus discursos latinos para que los admiradores vanidosos los aplaudan como asnos que mueven las orejas.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> . Duval, John. “Fabliau”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 225-226.

<sup>237</sup> . C. Bowen, Barbara (ed.). *One Hundred Renaissance Jokes: An Anthology*. Birmingham: SUMMA PUBLICATIONS, INC, 1988, págs. 1-3.

<sup>238</sup> . *Ibíd.*, págs. 5-9.

<sup>239</sup> . Erasmus, Desiderius, m. *Elogio de la locura*. Trad. de A. Rodríguez Bachiller. Madrid: M. Aguilar, 1944, pág. 48.

A diferencia del estilo elegante y dialéctico de Erasmus, el *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564) de Rabelais es un conjunto de cinco novelas verdaderamente mundano, carnalesco y epicúreo. Está repleto de humor verbal, escatológico y obsceno, absurdo, y de humor negro. Hasta los protagonistas son héroes glotones que defecan y ventosean.

Contemporánea a la aparición de estas obras humorísticas, es el desarrollo de la *Commedia dell' arte* a mediados del siglo XVI y del siglo XVIII. Se trata de un género cómico e incluso absurdo y depende de las improvisaciones de los actores.<sup>240</sup> Empezó al principio en Italia, dejó gran influencia en Shakespeare y Ben Jonson en Inglaterra, Lope de Vega y Pedro Calderón de España y, en Pierre Corneille y Molière de Francia.

Muchos ensayistas ingleses discutieron el asunto del humor en sus textos, como William Congreve y Anthony Ashley Cooper que hemos mencionado anteriormente. Richard Blackmore (1654-1729), aproximadamente de la misma época que ellos, consideró que el humor era similar al ingenio, y creía que era una de las producciones más aceptadas con placer y aprobación por el hombre, que proporcionaba a los sentimientos fríos y proposiciones simples un giro elegante y sorprendente, pero que siempre tenía que ser dirigido por la moralidad.<sup>241</sup> Los filósofos no tardaron mucho en participar en la discusión. Thomas Hobbes (1651) consideró “la gloria súbita” de la risa, Immanuel Kant (1724-1804) propuso la teoría de incongruencia del humor.

El humor a finales del siglo XVIII fue favorecido por la Revolución Francesa; la Asamblea se había convertido en escena central de la producción de humor y promovió el desarrollo del humor patriótico y el humor nacional. El desarrollo urbano levantó grandes ciudades, Berlín, por ejemplo, denominada como “madre de ingenio” en los libros de viaje de aquella época.<sup>242</sup> Las ciudades ofrecían

---

<sup>240</sup>. Farrell Joseph. “Commedia dell' arte”. . En: *Encyclopedia of humor studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 161-164.

<sup>241</sup>. Blackmore, Richard. *Essay upon Wit*. California: Augustan Reprint Society, 1946. [Edición de Kindle].

<sup>242</sup>. Townsend, Mary-Lee. “El humor en la esfera pública en la Alemania del siglo XIX. En: *Una historia cultural del humor: desde la antigüedad a nuestros días*. Madrid: Sequitur, 1999, págs. 205-226.

nuevas formas de diversión para sus habitantes. En los teatros comerciales, las comedias tenían cada día un papel más importante que las tragedias, como demuestran óperas tales como *El barbero de Sevilla* adaptada por Rossini y *Las bodas de Fígaro* de Mozart.

Durante los siglos XIX y XX, los escritores introdujeron el humor como un ingrediente importante en sus obras. Una breve lista de estas grandes obras humorísticas puede incluir *La comedia humana* de Balzac (1799-1850) que representa la sociedad francesa de la primera mitad del siglo XIX; las grandes novelas de Victor Hugo (1802-1885) y de Charles Dickens (1812-1870); los “limericks” de Edward Lear (1812-1888); las aventuras de Alicia de Lewis Carroll (1832-1898); los cuentos de Edgar Allan Poe (1809-1849), Maupassant (1850-1893), Chejov (1860-1904) y de O. Henry (1862-1910); las novelas y cuentos del gran humorista estadounidense Mark Twain; las comedias ingeniosas de Oscar Wilde (1854-1900) y George Bernard Shaw (1856-1950), etc.

Gracias a la imprenta, durante las revoluciones sociales, se imprimieron folletines para propagar las ideas políticas y atacar a los rivales por medio del humorismo. Aparecieron periódicos y revistas humorísticas. *La Caricature* fue un semanario humorístico publicado durante 1830 y 1843 en Francia. Honoré Daumier (1808-1879) colaboró en este semanario, conocido por retratar la cabeza del rey Luis Felipe I como una pera y la imagen del rey como el Gargantúa glotón que se comía incesantemente los frutos del pueblo. *Punch*, también fue una influyente revista humorística y satírica publicada desde 1841 hasta 2002. Los primeros fundadores de ésta insistieron en que la revista fuera menos amarga y más literaria que las demás publicaciones cómicas.

El humor negro y absurdo están estrechamente relacionados con los movimientos artísticos tales como el surrealismo, el Pop, el Kitsch, la cultura televisiva, el arte del tatuaje, etc.<sup>243</sup> Marcel Duchamp mostró el famoso urinario, *La Fuente* (1917) y la Mona Lisa con bigote, denominada como *L. H. O. O. Q.* en 1919, que en

---

243. Klein, R. Sheri. “Art and Visual Humor”. En: Encyclopedia of humor studies. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 63-67.

francés es un homófono de la frase “Elle a chaud au cul”. La expansión del humor es patente en todos los ámbitos de la vida. La música, el baile, la pintura, el cine, la televisión, incluso la arquitectura, nos brindan ejemplos, en los que el humor deja una huella importante en sus realizaciones. Después de la segunda Guerra Mundial, el humor negro se convirtió en un aspecto básico en los escritores de la nueva generación y hasta en un espíritu de la época.<sup>244</sup> Los investigadores concluyeron: “el humor negro ataca la melancolía del hombre moderno y la absurdidad de las costumbres y culturas incluso de todo el cosmos por medio de la sátira y del ingenio picante”.<sup>245</sup>

Aunque solo sea brevemente, vale la pena mencionar que el desarrollo tecnológico acelerado ha creado nuevos medios de masas y audiencias. El teatro ha cedido una gran parte de su taquilla a la cinematografía. Charles Chaplin se convirtió en un humorista reconocido mundialmente por su típica mímica y “slapstick”. *The Candid Microphone* (1947-1948) se produjo en la radio y no tardó mucho en convertirse en *The Candid Camera* en la televisión, un programa que busca víctimas de burlas y luego les recuerda las escenas gracias a una cámara oculta. Este modelo sigue en vigor hoy en día por medio del programa televisivo canadiense *Just for laughs* y goza de popularidad mundial. Las comedias de situación empezaron a tener gran audiencia a partir de los años 50. *Monty Python* desarrolló un estilo de humor paródico y surrealista, dejó gran influencia en los programas posteriores hasta que la palabra “pythonesque” entró el diccionario de Oxford con el significado de humor absurdo y surrealista. *Mr Bean* (1990-1995), con la risa tonta, la expresión exagerada, la manera de andar torpe y la acción inesperada, traspasa las fronteras con mucha facilidad. *Growing Pains* (1985-1992) es un “sitcom” estadounidense que trata de las frivolidades cotidianas de una familia blanca de clase media. Un poco más tarde, *Friends* (1994-2004) narra la vida alrededor de seis amigos que viven en Nueva York. *Los Simpson* (1989-), una serie de comedia en formato de animación, es la teleserie de más duración de Estados Unidos y una de las más traducidas. El humor de estas series varía

---

<sup>244</sup>. *Ibíd.*, pág. 101.

<sup>245</sup>. Weston, Matthew. “The Black Humor of André Breton and the Black Humor”. En: *Xiju lilun zai dandai shijie* (喜剧理论在当代世界) [*Las teorías de comedia en el mundo contemporáneo*]. Ed. Wang Shuchang 王树昌. Wulumuqi: xinjiang renmin chubanshe, 1989, pág. 101.

desde el absurdo e ingenioso hasta una picante sátira de la sociedad y el humor negro.

En la época digital, el humor vuela con alas de fibra óptica. Todo el mundo sabe usar un “😄” para expresar la alegría, un “LOL” o “XD” para manifestar carcajadas. Antes sólo familiares, amigos, vecinos o los clérigos que bautizaban a los bebés recién nacidos conocían sus nombres, ahora todo el mundo sabe los nombres de los bebés de los famosos a la primera hora, más aún si los nombres son graciosos, tal como Moon Unit, nombre de la hija de Frank Zappa. Las teleseries cómicas de Estados Unidos han ganado aficionados en todo el mundo. Casi a todos nos encanta el estilo humorístico “freaky” y agresivo del carácter de Sheldon Cooper en *Big Bang Theory* (2007-). Las películas de animación del estudio de Pixar y del estudio de Disney, casi monopolizan el mercado mundial y conquistan tanto el público joven como adulto. Aunque el humor está sometido al proceso de internacionalización, cada país aún mantiene un estilo peculiar de humor. El *Stand-up comedy* en la cultura occidental, tiene versiones similares en China, *Xiangsheng* y en el Japón la denominada *Manzai*, que ha desarrollado una larga historia. El humor varía, pues, en su forma de expresión, pero contiene un mecanismo unificado y global que permite que se transmita entre diversas culturas y asuma las mismas funciones de entretener a la gente, unificar los miembros del grupo y satirizar el poder y la sociedad.

La Primera Enmienda (1791) a la Constitución de los Estados Unidos protege la libertad de expresión, así como el humor verbal, visual o corporal excepto el humor que amenaza la seguridad pública de una manera clara e inminente.<sup>246</sup> La teleserie *South Park* (1997-) es famosa por su humor obsceno, absurdo y surrealista. En uno de sus episodios, *Bloody Mary* (2005), la Virgen María derramaba sangre por el ano, lo cual provocó mucha controversia y la Liga Católica exigió una disculpa oficial y la cancelación permanente del episodio. Lenny Bruce (1925-1966), humorista estadounidense, fue detenido en varias ocasiones por obscenidad y fue exculpado a título póstumo por el gobierno. Las

---

<sup>246</sup> Little, Laura E. “Legal Restriction and Protection of Humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 447-450.

doce caricaturas satíricas de Mahoma publicadas por el periódico danés *Jyllands-Posten* el 30 de septiembre del año 2005 provocaron manifestaciones generales del mundo musulmán e intervenciones gubernamentales. El atentado contra el semanario francés, *Charlie Hebdo*, el 7 de enero del año 2016, nos obliga a reflexionar sobre diferentes grados de tolerancia del humor en cada país, la relación entre el humor y la libertad de expresión y si el humor tiene limitaciones en la era digital.

### 3.3. Las teorías contemporáneas del humor

En el libro *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1873), Darwin (1809-1882) confirmó que la incongruencia inspira la sorpresa y excita la emoción de superioridad. Ambas conducen a la risa siempre y cuando las personas dispongan de un alegre estado de ánimo. Bergson (1859-1941) publicó su ensayo *La risa: Essai sur la signification du comique* en 1900. En éste, Bergson consideraba que la risa era social y exclusiva del ser humano y que servía de gesto correctivo de la vida natural para sancionar el mecanismo del ser vivo. Freud (1856-1939) investigó las técnicas del chiste y su relación con el subconsciente desarrollándolas principalmente en base a las teorías de la descarga de la excitación anímica de Herbert Spencer (1820-1903) y a la idea de la subconsciencia de Theodor Lipps (1851-1914). Pirandello (1867-1936) sostuvo que el humorista se parecía al poeta que medita con más profundidad, pinta las particulares características de cada pieza de la creación, encuentra el contraste y asimismo, revela la vanidad, pero siempre lleva dentro la simpatía.

A finales de los 70 y a principios de los 80 del siglo XX, los eruditos influidos por los análisis simbólicos y el giro lingüístico, empezaron a mostrar interés en la investigación del humor.<sup>247</sup> Los estudios folklóricos se centran en las tradiciones culturales expresadas en las representaciones humorísticas, la identificación esotérica y exotérica del humor de cada pueblo y las diferencias de la expresión del humor entre distintas comunidades. Los antropólogos se acercan principalmente al humor por medio de las investigaciones sobre las relaciones

---

<sup>247</sup>. Driessen Henk. "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología". En: *Una historia cultural del humor: desde la antigüedad a nuestros días*. Madrid: Sequitur, 1999, págs. 205-226.



sociales y las identidades culturales.<sup>248</sup> Los biólogos confirman que los factores genéticos contribuyen en un 25% al uso del humor de cada uno y que el resto depende principalmente de los factores ambientales.<sup>249</sup> Además, el humor beneficia tanto al sistema cardiovascular, respiratorio y muscular como al sistema inmunitario, nervioso y endocrino.<sup>250</sup>

Los sociólogos definen más las diferencias entre distintas clases sociales y prestan más atención a los temas serios respecto al humor, tales como etnia, sexo o política. Los investigadores creen, por ejemplo, que los profesores no deben proponer un humor agresivo y denigrante en el contexto de las clases, sino un humor benévolo y un humor que mejore la autoestima, anime a los estudiantes, enfatice el poder de sí mismos y que se base en los materiales de clase y en anécdotas divertidas.<sup>251</sup> En el contexto laboral, los directores controlan a los empleados directamente por medio de burlas hacia los que violan las reglas o indirectamente a través de los chistes que comparten mutuamente con el grupo para crear la solidaridad.<sup>252</sup> En el contexto del matrimonio, en la mayoría de las relaciones, el hombre produce el humor mientras que la mujer lo aprecia y le da una respuesta positiva. El humor compartido contribuye a aumentar la proximidad, mejorar la comunicación, eliminar conflictos y a recibir las críticas con actitud positiva.<sup>253</sup> Para los políticos, el uso del humor autoridiculizante puede ayudarles a “equilibrar la confianza, el privilegio y el egoísmo imprescindibles en su actuación política y para ganar más reacciones positivas de su audiencia que no usando el humor dirigido a sus enemigos”.<sup>254</sup> El humor de uno de los políticos más citados, el de Ronald Reagan, le ayudó a ganar amistad, votos y victorias en contra de sus rivales. Cuando sus opositores le acusaron de ser viejo, Reagan les

---

<sup>248</sup>. Morton, John. "Anthropology". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 43-47.

<sup>249</sup>. Greengross, Gil. "Heritability". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 284-285.

<sup>250</sup>. Bennett, Mary P. "Physical Health Benefits of Humor". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 276-280.

<sup>251</sup>. Banas, J. Dunbar, N.E., Liu, S. J., & Rodriguez, D. "A Review of Humor in Educational Settings: Four Decades of Research". *Communication Education*, 60, 2011, págs. 115-144.

<sup>252</sup>. Lyttle Jim. "Workplace Control". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 796-797.

<sup>253</sup>. Cam, Arnie y Cam, Adam. T. "Marriage and Humor". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 481-483.

<sup>254</sup>. Bippus, Amy M. "Political Humor". En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 585-588.

respondió: “Cuando ahora voy a hacerme un examen físico, ya no me preguntan la edad, porque utilizan la datación por carbono.”<sup>255</sup>

Los psicólogos juegan un papel transcendental en la investigación del humor. Investigan cómo la mente procesa el humor, estudian las relaciones entre la personalidad y las actividades cerebrales y nerviosas con el humor y, asimismo, ponen el humor en prácticas de psicoterapia. Los psicólogos utilizan el procedimiento de la imagen por resonancia magnética (IRM) y la electroencefalografía (EEG) para identificar las actividades cerebrales cuando perciben y comprenden el humor. Usan medidas como el *Humorous Behavior e-sort Deck* (HBQD) para medir cinco estilos del comportamiento de humor y *Humor Styles Questionnaire* (HSQ) para determinar el estilo de humor de los encuestados. Observan y analizan el proceso de desarrollo conductual, cognitivo, social y afectivo del humor en los niños. La psicología positiva moderna incluye el humor entre los 24 puntos fuertes del carácter del ser humano. El humor actúa positivamente reduciendo la depresión y la ansiedad. Los psicoterapeutas comparten el humor con los pacientes para reducir la distancia mental y eliminar la presión. Aprovechan presentaciones humorísticas para divertir y animar a los enfermos y sus familiares, entre los cuales, por ejemplo, Michael Christensen, que fundó “Clown Care Unit” en 1986 con el objetivo de organizar grupos de payasos profesionales para trabajar en hospitales, y otro profesional español, Tortell Poltrona, que fundó la organización “Payasos sin fronteras” en 1992 para contribuir a suavizar las situaciones de crisis por medio del humor.

Los lingüistas analizan las técnicas usadas en el humorismo, el chiste y el *pun*, por ejemplo. Victor Raskin desarrolló la *Teoría semántica de humor en base de guión* (SSTH), y en colaboración con Salvatore Attardo, en 1994 propusieron la *Teoría general de humor verbal* (GTVH). Entre ambos han asentado las teorías lingüísticas básicas de la investigación del humor, y sus seguidores las han generalizado en textos de diversos géneros y en diferentes idiomas. Los ingenieros informáticos han aprovechado las teorías lingüísticas para desarrollar

---

<sup>255</sup>. Osgood, Charles. “The Reagan Wit”. *CBS NEWS*. 20 de Julio de 2014. Consulta 1 de mayo de 2016 en URL: <http://www.cbsnews.com/news/the-reagan-wit/>.

sistemas computacionales amistosos e interactivos. En la primera fase, usaron simplemente el modelo de pregunta: “What do you get when you cross an A with a B?” y dos listas paralelas de palabras que son incongruentes entre sí para sustituir a “A” y “B” en cada caso. En la segunda fase, construyeron corpus de acrónimos y los encajaron con distintas explicaciones. En la tercera fase, unificaron las teorías SSTH y GTVH para desarrollar el sistema de procesamiento de lenguaje natural.<sup>256</sup>

Los frutos de los distintos ámbitos de la investigación del humor se han podido poner de manifiesto gracias a la publicación trimestral de la revista internacional de investigación sobre el humor, *Humor* (desde 1988) y a la *Encyclopedia of Humor Studies*, publicada en 2014. Estas publicaciones estimulan la investigación interdisciplinar e internacional sobre el humor, aunque su sede esté en Estados Unidos y su foco aparente sea la cultura occidental.

### 3.4. El humor español

En el discurso titulado “El humor en la literatura española” de 14 de mayo de 1945, leído ante la Real Academia Española, Wenceslao Fernández Flores trató del humor español lamentando que:

No sentimos el humor, y hasta debemos decir sinceramente que nos molesta, que nos inquieta, que tememos, sólo con verlo pasar a nuestro lado, que manche o disminuya nuestra propia seriedad, de la que estamos enamorados y que ponemos gran celo en vigilar porque nos parece que perder algo de ella es como perder algo de nuestro honor. Y muchas veces, en efecto, cuando queremos afirmar que alguien ha perdido su decencia, decimos que ha perdido su seriedad. El concepto aparece suavizado, pero todos lo entendemos.<sup>257</sup>

Fernández Flores concluía que el humor molestaba e intranquilizaba a los españoles, porque el humor les tocaba la barba que simbolizaba la seriedad, valor tan apreciado por los españoles como la dignidad y la decencia personales. El

---

<sup>256</sup> . Hempelmann, Christian F. “Computer-generated Humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 347-349.

<sup>257</sup> . Fernández Flórez, Wenceslao. *El humor en la literatura española*. Madrid: Imprenta Saez, 1945, págs. 18-19.

autor también decía que en la literatura española, “no hay humor, sino malhumor”.<sup>258</sup> Además, Fernández Flores sugería que el humor era racial y provenía de una cultura madura y arcaica, como la celta que había producido el mayor número tanto de creaciones humorísticas como de grandes humoristas.

Lo mismo dijo Miguel de Unamuno: “Más de una vez se me ha ocurrido pensar si eso que llamamos humorismo no estaría mucho mejor llamado malhumorismo, y los humoristas malhumoristas”, porque los españoles se apasionaban y la pasión solía quitar conocimientos.<sup>259</sup>

En cambio, muchos otros escritores españoles coetáneos pensaban que cada pueblo tenía su humor y defendían que el humor español tenía un sabor distinto. Enrique Jardiel Poncela pensaba que el humor español era “acre, violento, descarnado” y que “mordía” en comparación con el humor inglés que no hacía llorar a la gente.<sup>260</sup> Ramón Gómez de la Serna consideraba que “el humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso atravesar mejor el trago de la vida. No es para hacer gracias, ni es un juego de enredos.”<sup>261</sup>

Aunque el humor pudiera ser una idiosincrasia de todo el pueblo español, muchos creían que es algo más regional. Como los grandes humoristas españoles se remontaban a los orígenes de Castilla, creían que la gente de ahí poseía con mayor facilidad el sentido de humor. Edgar Neville confirmó que “en España, y sigo salvando las excepciones, claro está, tenemos dos zonas donde el sentido del humor se da con facilidad: Madrid y Andalucía llana, y otros focos menos definidos, pero que andan por los bosques del Ampurdán y por algunos puntos esparcidos aquí y allá.”<sup>262</sup>

De cualquier manera, el vocablo humor, que en época de Lope de Vega se usó

---

<sup>258</sup>. *Ibíd.* 20.

<sup>259</sup>. Unamuno, Miguel de. “Malhumorismo”. *Soliloquios y conversaciones, Obras completas*. Nueva York: Las Américas Publishing Company. Vol. III, 1968, págs. 418-423.

<sup>260</sup>. Poncela, Enrique Jardiel. “El humorismo”. *Amor se escribe sin hache*. Madrid: Cátedra, 1990, págs. 93-95.

<sup>261</sup>. Gómez de la Serna, Ramón. “Humorismo”. *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931, págs. 197-233.

<sup>262</sup>. Neville, Edgar. “Sobre el humorismo”. *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1969, págs. 745-746.

como un cierto temperamento de sus personajes dramáticos y que según el padre Juan Mir (1840-1917), en buen castellano, sólo podía significar el líquido corporal mientras que, en su sentido figurado, podría referirse al “genio, índole, condición, natural, inclinación y voluntad”,<sup>263</sup> el humor se ha convertido en una actitud ante la vida después de la divulgación de los escritores de la generación del 27 y en parte imprescindible del arte, la literatura y la vida diaria de los españoles.

### **3.4.1. Las teorías españolas contemporáneas del humor**

Pío Baroja, publicó *La caverna del humorismo* en 1919, considerada por Evaristo Acevedo, autor de la conocida sección *La Cárcel de Papel* de *La Codorniz*, como el “primer intento a fondo de poner orden en el ámbito del humor” y la solución única de los eruditos de su época en torno de la cuestión del humor.<sup>264</sup> En su libro, Pío Baroja definía el humorismo como una combinación de la “seriedad, comicidad, sentimentalismo, excentricidad y vulgaridad” y concluía que el cómico, el satírico, el bufón y el payaso, más que otras especies literarias, eran componentes del humorismo que le caracterizaban, mientras que el ingenio y la ironía debían excluirse del humorismo. Admitió que el mecanismo del humorismo era “un arte de contrastes violentos” y que los humoristas cambiaban de un punto a otro punto de contrastes constantemente hasta que se confundían los dos para dar a los lectores un “gusto agridulce”. Además, Pío Baroja consideraba que los humoristas eran hombres de valor que aparecían en los momentos de crisis, motivados por unas posibles enfermedades, la obsesión erótica, un “pesimismo no absoluto y sistemático” o por los dominios de religión, política y arte.<sup>265</sup>

Otros conocidos humoristas españoles de la primera mitad del siglo XX, aceptando la teoría de lo agridulce del humor de Pío Baroja, están de acuerdo en que el humor es una combinación de lo serio y de lo cómico y, además, divinizan el humor, convirtiéndolo en una posición ante la vida. Intentando poner banderillas al campo del humor, por ejemplo, Ramón analizó los componentes del humor

---

<sup>263</sup>. La acepción “humor” en *Diccionario hispánico universal: enciclopedia ilustrada en lengua española*. Barcelona: Éxito, 1955.

<sup>264</sup>. Acevedo, Evaristo. *Los españolitos y el humor*. Madrid: Editora Nacional, 1972, págs. 33-35.

<sup>265</sup> Baroja, Pío. *La caverna del humorismo*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920, págs. 405-407, 419-420 y 461-463.

como un “químico” y supuso que el humor debía abarcar el sarcasmo, lo bufo, lo patético, la especie épico-burlesca, mientras que el chiste arrastraba el humorismo, el retruécano era “una cosa mecánica”, la tomadura de pelo era vulgar, la burla carecía de la piedad que era precisa para el humorismo y finalmente, la ironía quería “dar a entender lo contrario de lo que dice”.<sup>266</sup> Ramón Pérez de Ayala estableció una fórmula sobre el humorismo y el seudohumorismo:

El humorismo= ironía + sátira + comicidad + ideal humano + simpatía humana

El seudohumorismo= ironía estúpida + la sátira negativa (sin ideal) + la comicidad inteligente.<sup>267</sup>

Julio Casares, en base de las teorías del humor de Wenceslao Fernández Flórez, concluyó que la característica del humor: era “la elevación desde lo particular a lo genérico”; que el humor tenía la compasión como elemento integrante; era “la interpretación sentimental y transcendente de lo cómico”. Dedujo que el humor era un proceso anímico reflexivo: al comprender el humor, se descargaría repentinamente el fluido anímico en compañía de una sensación placentera de alivio. Julio Casares explicó la esencia de la incongruencia del mecanismo de humor. Por dar un ejemplo abstracto: dos premisas A y B, en vez de dirigirse a una conclusión natural C, en el humorismo se sustituyen inesperadamente por otro resultado X, de ahí que se produzca el efecto cómico. Además, Julio Casares puso como ejemplo la técnica del humor verbal: el uso de la valoración afectiva y social de las palabras. Por ejemplo, morir es una palabra neutral, en cambio, fallecer, expirar, subir al cielo expresan unos ciertos afectos y no son iguales que espichar o estirar la pata, del mismo modo que, en lugar de llamar a un dentista odontólogo, se le llama sacamuelas para crear el efecto de incongruencia.<sup>268</sup>

Otros escritores empiezan a recopilar las producciones humorísticas y a elaborar diccionarios humorísticos, entre los cuales, destaca la *Enciclopedia del humor y de la risa* de Noel Clarasó, en que escribió 365 sesiones de textos humorísticos

---

<sup>266</sup> Gómez de la Serna, Ramón. “Humorismo”. *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931, págs. 197-233.

<sup>267</sup> Pérez de Ayala, Ramón. “Conceptos”. *Amistades y recuerdos*. Barcelona: Aedos, 1961, págs. 269-273.

<sup>268</sup> Casares, Julio. “Concepto del humor”. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 2002, págs. 169-187. [Libro electrónico]

durante un año y al principio del libro, enumeró los conceptos españoles que mueven a la risa: los tontos aristócratas y ricos, los redomados negociantes, la desilusión del feliz matrimonio, los niños más inteligentes que sus padres, la falsa amistad, el tonto sabio, la gente deshonesto, las personas despistadas, la incomprensión y la incompatibilidad entre el hombre y la mujer.<sup>269</sup>

Hay libros dedicados al análisis de las características de los grandes humoristas de la historia literaria española o a las características comunes de unas ciertas generaciones de escritores. En *El humorismo en la obra de Lope de Vega* (1976) de Alfonso Noriega, por ejemplo, el autor analizó el contexto histórico y cultural de Lope de Vega y estudió los aspectos y figuras humorísticas de sus obras. En *Ocho humoristas en busca de un humor* (2005) Emilio González-Grano de Oro indagó sobre el “humor nuevo” de los escritores de la generación del 27 desde una perspectiva de conjunto.

También hay publicaciones que discuten los fenómenos humorísticos, la evolución filosófica del humor o consideraciones del humor al nivel mundial. En *Los españolitos y el humor* (1972), Evaristo Acevedo investigó la evolución del humorismo español y sacó la conclusión de que España contribuía mucho al desarrollo humorístico mundial, porque la obra de Cervantes y la novela picaresca influyeron profundamente en la literatura humorística de Inglaterra, y Francisco de Quevedo y Goya impulsaron el desarrollo del humor negro. En *Filosofía y humor: el guiño de la lechuza* (1988), José Luis Suárez analizó el desarrollo etimológico del vocablo humor y los frutos de los representantes del humor filosófico. En *La memoria del humor* (2005), Juan Antonio Ríos elaboró ensayos sobre el concepto de humor, los juegos de palabras en el humorismo, las funciones sociales del humor, las relaciones entre el humor y la tolerancia y el deseo satisfecho y, además, estudió materiales del humor tales como la cotidianidad, los antihéroes, las pequeñas cosas, la escatología, etc. En *El humor y sus límites: ¿de qué se ha reído la humanidad?* (2015), José María Perceval exploró la historia humorística a lo largo del tiempo y a lo amplio del espacio y enfocó más el ámbito de la

---

<sup>269</sup>. Clarasó, Noel. *Enciclopedia del humor y de la risa*. Barcelona: Edit. De Gassó Hnos, 1959, págs. 16-17.

comunicación.

Los psicólogos estudian el humor y lo aplican en los métodos pedagógicos y terapéuticos. Los sociólogos estudian los beneficios del humor en las relaciones interpersonales. Los lingüistas españoles investigan el humor desde los ángulos pragmáticos, sintácticos y gramáticos. Además, en España, se han celebrado jornadas del ámbito del humor en centros académicos, por ejemplo, la Jornada sobre Interculturalidad: Humor, Traducción e Inmigración en la Universidad de Alcalá en 2014, y se formó un *Grupo de Investigación sobre la ironía y el humor en español* (GRIALE) en la Universidad de Alicante en 2002, que ha publicado varios libros sobre el humor y la ironía y que estimula la investigación del humor en España.

### **3.4.2. Una breve nota sobre el humorismo español**

Uno de los ríos más caudalosos que nutre la literatura española es el del humor. Muchas obras literarias españolas contienen una gran cantidad de elementos humorísticos. Aunque en este trabajo no tratamos específicamente del humor español, estos conocimientos también sirven como parte del bagaje cognitivo del traductor.

Julio Casares situó al Arcipreste de Hita entre los precursores del humorismo. Mientras que las obras de su época tratan de mujeres angélicas y hombres heroicos, en *El libro de buen amor* las mujeres y hombres no están idealizados. Son mujeres que saben proponer a los hombres que “luchemos un rato” y que son feas hasta parecer jamones serranos. El autor adopta cuentos, fábulas, lírica profana, parodias y etc., en las cuales, doña Cuaresma dirige su ejército de verduras y mariscos al combate contra don Carnal con su ejército de animales. Otro libro coetáneo *El Conde Lucanor*, adapta narrativas de diversas fuentes y se convierte en fuente de recursos para los escritores posteriores. El cuento de humor satírico y moralizante, por ejemplo, *Lo que sucedió a un rey con los pícaros que hicieron un traje*, fue adaptado por Andersen y hoy sigue siendo uno de los cuentos favoritos de los niños a la hora de ir a la cama.



Más tarde, aparece la novela picaresca, un género exclusivo de la literatura castellana. Se inicia con *Lazarillo de Tormes*, en que el protagonista cuenta su historia sirviendo a diversos amos con un humor amargo e irónico. Después, la picaresca se transforma y el pícaro pasa a ser un delincuente, aunque con una intención moralizante.

La gran novela humorística europea del siglo XVII es, sin duda, el *Don Quijote* de Cervantes, en donde se narran las aventuras de un hidalgo extravagante que juega a creerse caballero andante. Junto a la fina ironía cervantina, que muestra las fisuras que se están produciendo en la tradicional cosmovisión feudal, hay en el Quijote graciosas parodias de los libros de caballerías y son deliciosos los juegos con el lenguaje. Sus técnicas de la creación del humor son analizadas frecuentemente por los eruditos. Por ejemplo, se recuerda una situación paródica cuando Don Quijote, herido por un grupo de yangüeses, se aloja en una venta y suspende la cita deshonrada de la moza con un arriero que atrae al ventero irritado y un cuadrillero, iniciando así una pelea a oscuras como “el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo”. Bergson la citó en su ensayo *La risa* para poner en ejemplo de lo mecánico en la esencia del efecto cómico.<sup>270</sup>

Otro personaje importante del barroco, Francisco de Quevedo, fue calificado como “el más grande humorista de las letras hispanas” por Marcelino Menéndez Pelayo.<sup>271</sup> Sus obras, tales como *Sueños* y *La vida del buscón*, destacan por sus juegos de ingenio, epigramas y sátiras. Su contemporáneo, Calderón de la Barca, “tendió a concentrar todo el humorismo de sus piezas en un personaje, generalmente un criado y siempre un individuo de baja extracción, al que se adjudica una función muy similar a la que cumple el bufón de Shakespeare.”<sup>272</sup>

Goya, aunque fue uno de los pintores cortesanos más conocidos de su época por sus retratos de la familia real, tuvo una “intensa y tremenda ironía” y una “sátira

---

<sup>270</sup>. Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Trad. de M<sup>a</sup> Luisa Pérez Torres. Madrid: Alianza, 2008, págs. 66-67.

<sup>271</sup>. Citado por Evaristo Acevedo *Los españolitos y el humor*. Madrid: Editora Nacional, 1972, págs. 167.

<sup>272</sup>. Brenan, Gerald. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1984, pág. 277.

cínica y salvaje”.<sup>273</sup> En su colección de 80 estampas, conocida como los *Caprichos*, el pintor revela los defectos de la sociedad con su pincel satírico. Representa a los intelectuales como burros y a los frailes como duendes, satiriza los matrimonios de conveniencia, la inquisición y la educación infantil.

En el siglo XIX, a partir de la Guerra de la Independencia, los escritores españoles empezaron a poner menos atención en el humor en sus obras. En esta época destacan los artículos periodísticos de Larra, que eran “artículos satíricos y políticos, impregnados de agrio humor, contra el ambiente provinciano y el atraso general de la vida española.”<sup>274</sup>

Este panorama se empezó a modificar a finales del siglo XIX; en su introducción a *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896), Juan Valera comentó: “Hoy, que vivimos en una época triste, en una sociedad revuelta y algo desquiciada y con los espíritus llenos de melancolía a causa, en gran parte, del alimento malsano que nos propinan los pensadores y filósofos pesimistas, lo jovial y alegre es más de desear que nunca, para remedio de aquel mal, para clara demostración de que el vulgo no está, por dicha, tan aburrido y desesperado como se supone, y aún se deleita en inventos o en guardar en la memoria y en referir cosas de burla y de risa.”<sup>275</sup>

Aunque el propósito del escritor no fuera “hacer reír a alguien, sino combatir las ideas” que les parecían equivocadas,<sup>276</sup> Wenceslao Fernández Flórez escribió algunas novelas satíricas —*Las siete columnas*, *El secreto de Barba-Azul*, y *El Malvado Carabel*— que pueden inspirar con facilidad risa a los lectores. “El rey del costumbrismo madrileño de los sainetes de figurón”,<sup>277</sup> Carlos Arniches, criticó por medio de *La señorita de Trévez* (1916), a la juventud burguesa ociosa que en su comedia forman el Guasa Club y buscan víctimas para sus burlas crueles.

---

<sup>273</sup>. Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2012, págs. 1061-1064.

<sup>274</sup>. Muñoz Puelles, Vicente (ed.). *Antología del humor español*. Madrid: Oxford University Press España, S. A., 2012, pág. 232.

<sup>275</sup>. Valera, Juan. *Cuentos y chascarrillos andaluces*. Sevilla: Facediciones, 2012, pág. 12.

<sup>276</sup>. Fernández Flórez, Wenceslao. *El humor en la literatura española*. Madrid: Imprenta Saez, 1945, pág. 10.

<sup>277</sup>. Casares, Julio. *Constelación*. Madrid: Imprenta Saez, 1945, pág. 56.

Ramón Gómez de la Serna creó las greguerías, que en el diccionario de la Real Academia Española son definidas como “metáfora breve e ingeniosa”, formas de chistes breves, juegos de palabras e ideas filosóficas y de la vida.

Los escritores de la generación del 27, en contraposición con “la comicidad repetida y agotada, ‘castiza’ y ‘festiva’”, elaboraron artículos, chistes, relatos, comedias, novelas, canciones y películas, hasta dibujos, con un “humor nuevo” que, ya en la postguerra, se convirtió en lo que se denominó “humor codorniz”.<sup>278</sup> Cuando Miguel Mihura fundó y dirigió *La Codorniz*, en 1941, en colaboración con Jardiel Poncela, Fernández Flórez, Tono, Edgar Neville, López Rubio y Calvo Sotelo, intentaron cultivar “un humor abstracto con el que satirizaban los tópicos y las frases hechas”.<sup>279</sup> Fue después de que Miguel Mihura vendiese la revista a Álvaro de Laiglesia, que el nuevo director cambió el humor ingenuo primitivo por un humor con un tono más agresivo y agrio con secciones polémicas tales como “¡NO!”, “Crítica de la vida” y “La cárcel de papel”. El fundador, insatisfecho con el cambio, escribió a Álvaro de Laiglesia argumentando que la revista “nació para tener una actitud sonriente ante la vida; para quitarle importancia a las cosas” y que había servido para “inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía.”<sup>280</sup> *La Codorniz*, con su nuevo estilo avanzó hasta los años 70 del siglo XX y murió por los cambios que se produjeron en España, junto con otras revistas de humor, como *Hermano lobo* (1972-1976), *El Pápus* (1973-1986), *Por favor* (1974-1978), revistas a las que sustituyen el semanario *El Jueves* (1977-) y *Mongolia* (2012-). Sin embargo, *La Codorniz*, como recopilación del humor en la España del siglo XX sigue siendo una referencia del humor español en la literatura actual.

Ramón Gómez de la Serna concluyó que “casi todos los escritores contemporáneos se salvan por su humorismo, y gracias a él quitan a los conflictos lo que tienen de irresistibles” y, además, criticó que “en el cubismo, en el

---

<sup>278</sup>. González-Grano de Oro, Emilio. *Ocho humoristas en busca de un humor: la otra generación del 27*. Madrid: Polifemo, 2005, pág. 391.

<sup>279</sup>. Mihura, Miguel. *Tres sombreros de copa*. Ed. de Fernando Valls. Barcelona: Editorial VICENS VIVES, 2006, pág. XV,

<sup>280</sup>. *Ibíd.*, pág. XVI.

dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los ismos modernos, hay un espantoso humorismo”.<sup>281</sup> En su *Antología del humor negro*, André Breton, recopiló dos personajes españoles: Pablo Picasso y Dalí. El humor negro sigue presente en la película *El verdugo* (1963), que según José María Percevas, es “la escena de humor negro más cruel del cine europeo del siglo XX”.<sup>282</sup>

En la época digital, los humoristas monologan y se enfrentan al público en directo en el programa televisivo *El club de la comedia* (1999-2005, 2011-) y las numerosas teleseries de género humorístico ganan gran audiencia; es el caso de *Aquí no hay quien viva* (2003-2006) y su adaptación *La que se avecina* (2007-).

### 3.5. El humor chino

El famoso humorista, Miguel Gila, en su monólogo *Guerra*, refiriéndose a los chinos, dice:

“[...] Los chinos los pago más barato, como hay tantos, pero ya a los chinos ni les mato, les hago “¡Va!” y les meto un susto, los sustos no los pagan pero te diviertes; lo malo de los chinos es que todos son iguales, pues si no te fijas bien siempre matas los mismos [...]”

A través de unas cuantas palabras, el humorista presentó a los espectadores españoles del siglo XX una imagen estereotipada de los chinos: que eran un recurso barato de mano de obra, abundantes, tímidos, débiles y difíciles de distinguir para los occidentales. Hoy en día, los españoles aún dicen a menudo: “eso es un cuento chino”, para referirse a una fantasía; “me estás hablando en chino”, para expresar la incompresibilidad de la oración; “un trabajo de chinos”, para describir un trabajo que requiere mucha destreza y paciencia o “hecho en China”, para quejarse de la mala calidad de los productos. Para los españoles, la cultura china es una cosa lejana, el pueblo chino es una comunidad cerrada y en el mundo comercial actual, los chinos trabajan 24 horas diarias y fabrican productos de peor calidad pero de mejor precio. Han pegado una etiqueta a la

---

<sup>281</sup>. Gómez de la Serna, Ramón. “Humorismo”. *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931, págs. 197-233.

<sup>282</sup>. Perceval, José María. *El humor y sus límites: ¿de qué se ha reído la humanidad?*. Madrid: Cátedra, 2015, pág. 193.

cultura china sin acercarse a conocerla. Si se le pregunta a un español si conoce el humor chino, probablemente responderá: “¿cómo? ¿me estás hablando de un cuento chino?”

Cuando Lin Yutang introdujo la palabra *Youmo* [humor] en el chino en 1924 e impulsó el movimiento de creación literaria humorística en los años 20 y 30 del siglo XX por medio de la publicación de la revista *Lun Yu* (1932-1949), se encontró con dos potentes fuerzas adversas derivadas del Partido Nacionalista Chino y de los escritores izquierdistas, entre los cuales destacaba Lu Xun. Invitado por Lin Yutang, Lu Xun publicó un texto en *Lun Yu*, en el cual opinaba que las antiguas escuelas chinas, no permitían que los estudiantes se enfadaran, entristecieran, o divirtieran; los emperadores no querían reír y a los esclavos les prohibían reír, por si acaso aprendían también a llorar, enfurecerse y luchar; además, según Lu Xun, durante el primer año de la publicación de *Lun Yu*, aunque los escritores hubieran podido beneficiarse de los beneficios económicos, no redactaron casi nunca textos humorísticos, sino que escribían quejas, lamentos, odios y rencores. De ahí su conclusión que en China no existía el humor y que los chinos no poseían sentido de humor.<sup>283</sup>

Sin embargo, el misionero estadounidense, Arthur H. Smith (1845-1932), después de vivir 54 años en China, escribió un libro que trata de las características chinas. Arthur H. Smith dedujo que China estaba desconectada del resto del mundo de su época y que la alegría era algo innato al pueblo. Los chinos creían en un “superpoder” que manipulaba la alegría y la desdicha personal y que no podían luchar en contra, sino obedecer. Como estaban preparados para aceptar todas las situaciones, les era más fácil encontrar una satisfacción interna y un estado de alegría.<sup>284</sup>

En el libro *Histoire du rire à travers le monde* (1965) el autor, Jean Nohain, marca en color rosa el mapa mundial para señalar al pueblo que le gusta reír, con

---

<sup>283</sup>. Lu Xun 鲁迅. “Lunyu yinian” (“论语’一年”) [Un año de *Lun Yu*]. *Lun Yu*, n.º 25, 1933.

<sup>284</sup>. Henderson Smith, Arthur. *Chinese Characteristics*. Chicago: Fleming H. Revell Company, 1894, págs. 166-170.

amarillo el pueblo sonriente, con líneas grises discontinuas el pueblo que presta más atención al estilo de vida moderno y con un ligero lila el pueblo que no estima la risa. De esta manera, logra un mapa global de la risa con el color rosa en todo el continente africano y sudamericano, el amarillo en Asia Oriental, el gris en el Norteamérica, Europa y Japón y un ligero lila en la mayoría de los países islámicos. Además, Nohain también dirigió una investigación elaborando la ficha de autoevaluación con “+” que varía desde uno hasta cinco en la graduación para evaluar el sentido de humor de cada pueblo. Resultó que los chinos poseen cuatro plus.<sup>285</sup> Parece, pues, que la cultura china abunda en sonrisas y el pueblo chino destaca por su humor a escala mundial.



(Ilustración 17: Caricaturas de un chino por Victor Hugo)<sup>286</sup>

Los eruditos extranjeros que se dedican a la investigación de la cultura china están de acuerdo en las frecuentes apariciones del humor en todos los ámbitos y en las similitudes que de vez en cuando encuentran entre la cultura china y la cultura occidental. Por ejemplo, Alfred Forke (1867-1944), un sinólogo alemán, escribió en su artículo *Chinese Wit and Humor* (1920):<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup>. Nohain, Jean. 笑的历史 (*Histoire du rire à travers le monde*). Trad. de Guo Yongyi 果勇毅 y Xu Chongshan 许崇山. Beijing: Sanlian shudian, 1997, págs. 284-295.

<sup>286</sup>. *Ibid.*, pág. 302.

<sup>287</sup>. Forke, Alfred. "Chinese Wit and Humor." *The Open Court*. Vol. 1920, n.º 9, artículo, 4, 1920. Available at: <http://opensiuc.lib.siu.edu/ocj/vol1920/iss9/4>.

The Chinese have a keen sense of the ludicrous. They like a good joke and make very good ones. We see more smiling faces in China than in most European countries. [...] Wit and humor in China are in substance very much like ours, a different local coloring in some instance being the sole difference. We even find the various kinds of jocularity to which we are accustomed.

En los diccionarios chinos, las palabras 微笑 (sonrisa), 哈哈大笑 (carcajada), 笑话 (chiste), etc., que se forman con el carácter 笑 (reír o risa) como raíz, tienen unos 66 equivalentes en total, casi cuatro veces más que las palabras que llevan la raíz 哭 (llorar). Los chinos tienen a menudo unas sonrisas ingenuas y a veces risas malignas que buscan las víctimas de sus burlas. Este tipo de humor chino está también presente en la literatura. Veamos dos ejemplos en unas narraciones antiguas.

#### En el país Qi

En el país Qi, hay un olvidadizo, que cuando empieza a andar, se olvida de parar y cuando se duerme, no se acuerda de levantarse. Su esposa se preocupa mucho y le propone: “Dicen que Ai Zi es muy sabio, puede curarte, ¿por qué no le vas a visitar?”

El esposo está de acuerdo, parte enseguida de casa con el caballo y un arco. Después de quince kilómetros, tiene ganas de ir de vientre, se baja del caballo y lo ata a un árbol, busca el sitio y planta la flecha en la tierra a su lado. Al terminar, mira a su izquierda y ve la flecha, dice: “¡Qué susto! ¿De dónde viene esta flecha? ¡Casi me mata!” Luego mira a su derecha, ve el caballo y dice: “Aunque me han asustado, he ganado un caballo.”

Dirige el caballo en la dirección contraria. Al cabo de poco, regresa a casa. Dando vueltas delante de la puerta, duda: “¿De quién es esta casa, acaso es la casa de Ai Zi?” Su esposa le ve, entiende que se ha olvidado otra vez y se lo reprocha. El hombre dice confusamente: “Señora, nunca nos hemos conocido, por qué me insulta?”<sup>288</sup>

**(Traducción propia)**

#### En el Monte Wutai

En el Monte Wutai, un monje adopta a un niño que acaba de cumplir los tres años como aprendiz. El monte es tan alto que los dos estudian cada día sin bajar de la montaña.

---

<sup>288</sup>. Seleccionado de *Palabras de Ai Zi* por Lu Zhuo de la dinastía Ming (1368-1644).

Transcurridos unos diez años, el maestro lleva el chico al pueblo. El chico lo desconoce todo y el maestro le enseña: “Esto es un buey que trabaja las tierras; esto es un caballo que se puede montar; estos son gallos y perros que pueden cantar al amanecer y guardar la puerta.” Así el chico aprende.

Luego aparece una chica joven, el chico se sorprende: “¿Qué es esto?”

El maestro se preocupa por la ingenuidad del corazón del chico, y le dice en serio: “Esto se llama tigre, muerde a la gente cuando se acerca sin dejar huellas.” Así el chico aprende.

Por la noche, al regresar, el maestro le pregunta: “Entre todas las cosas que has visto hoy abajo de la montaña, ¿hay algo de lo que te añores?”

Dice el aprendiz: “No pienso en nada, excepto en aquel tigre caníbal. No puedo dejar de pensar en él ni un segundo.”<sup>289</sup>

**(Traducción propia)**

El esposo olvidadizo que en el primer chiste se olvida de su propia mujer, nos hace pensar en el relato breve *The Romance of a Busy Broker* de O. Henry, en el cual el ocupado bolsista trabaja durante todo el día, tanto como un marinero sorprendido por una tormenta, y de repente se acuerda de que tiene que pedir la mano de su hermosa estenógrafa y entonces, su querida le recuerda que ya se casaron el día anterior. El segundo relato satiriza de manera humorística la práctica religiosa que intenta matar los deseos, las emociones y las pasiones humanas. El chico de este cuento se parece a la ingenua chica de la comedia *La escuela de las esposas* de Molière, que después de salir del aislado monasterio, se enamora del joven sin saber qué es el amor. Los chinos, al igual que los occidentales, satirizan la necedad, la avidez y la vanidad, ironizan sobre los monjes, los eruditos, los médicos, los discapacitados, los funcionarios, los ricos y los poderosos. Los ponen en diferentes contextos culturales e históricos en base al mismo mecanismo del humor.

Probablemente, la frase del juez John C. H. Wu (1899-1986) resumió el sentido de humor de los chinos mejor que cualquier otra: “Mientras que los occidentales son seriamente humorísticos, los chinos son humorísticamente serios.”<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup>. Seleccionado de *Xinqixie* por Yuan Mei de la dinastía Qing (1664-1911).

<sup>290</sup>. Kao, George (ed.). *Chinese Wit and Humor*. Nueva York: Coward-McCann, 1946, pág. xviii. Juez John C. H. Wu, 吴经熊. Fue un escritor y juez chino. Estudió inglés a los nueve años, logró el título de doctor en leyes por la Universidad de Míchigan. Escribió en diversos idiomas y fue el principal responsable de la Constitución



También debemos tener en cuenta el humor chino tal como es definido por los chinos y por los occidentales, el humor chino que se detecta entre los chinos contemporáneos y el que se detectaba entre los chinos antiguamente.

Mark Salzman era un estudiante de filosofía china de la Universidad Yale que fue a China a enseñar inglés en los años 80 del siglo XX. Escribió sus experiencias sobre China en su libro de memorias *Iron & Silk* (1986) y protagonizó la película del mismo nombre adaptada por su esposa en 1990. El libro fue publicado en China en 1989, con el título *Youmode Zhongguoren* (幽默的中国人), que significa literalmente “los chinos humorísticos”. Mark Salzman escribió en un tono humorístico anécdotas que los chinos consideramos serias. Por ejemplo, cuando entra en el aula, los alumnos de varias edades se ponen de pie para saludarle; cuando exige a los alumnos que se presenten en inglés, todo el mundo se sumerge en un prolongado silencio; cuando su profesora china le enseña un poema clásico, tiene que beber una botella de aguardiente para comprender mejor la esencia de los poetas clásicos; cuando la profesora le enseña cortesía china y es invitado a una casa, tiene que rechazar las comidas ofrecidas por el anfitrión varias veces para que el dueño pueda insistir hasta que muestre completamente su sinceridad y hospitalidad. Como ocurre en los ejemplos de Mark Salzman, que suscitan nuestro humor, pueden existir comportamientos habituales en la cultura china que resulten “divertidos” para los occidentales. Puede ser que la imagen de los chinos de la dinastía Qing que llevaban coletas largas inspire risas en el Occidente, o el uso de los palillos y las maneras de hablar provoquen una sensación humorística. De modo similar, George Kao seleccionó una antología de anécdotas humorísticas chinas con un criterio basado en el sentido de humor chino, es decir, lo que hace reír a los chinos a diferencia de lo que hace a reír a los estadounidenses.<sup>291</sup> Pero, Henry W. Wells criticó su criterio porque creía que menos de una décima parte de la selección de George Kao podría ser considerada humorística.<sup>292</sup> En nuestra opinión, en primer lugar, es

---

de la República de China.

<sup>291</sup>. Kao, George (ed.). *Chinese Wit and Humor*. Nueva York: Coward-McCann, 1946, pág. xxvi.

<sup>292</sup>. Wells, Henry Willis. *Traditional Chinese Humor: a study in art and literature*. Bloomington: Indiana

preciso conocer la cultura para comprender el humor chino, y en segundo lugar, cuando leemos por ejemplo la novela de Mark Salzman, los lectores chinos también sentimos su humor, simplemente tenemos que salir de nuestro marco para ver las cosas de otra perspectiva.

Otra cuestión a tener en cuenta es la evolución del humor chino a lo largo de unos cinco mil años de historia. La gente contemporánea puede reír de cosas de las que sus antepasados no se reían. En las anécdotas de Yu (2200 a. C.-2100 a.C.), emperador legendario de la primera dinastía feudal, Yu deja a su esposa con quien se ha casado recientemente en casa para ir a controlar una inundación y tres veces pasa por la puerta de su casa sin entrar nunca en ella durante 13 años; sin embargo, su mujer da a luz a un niño. En muchos otros casos más, los emperadores nacen con algunos indicios sobrenaturales. La mujer pisa las huellas que han dejado los gigantes y da luz a un niño; cuando nace el primer emperador de la dinastía Jin, un trozo de luz brillante ilumina toda la habitación y al nacer el primer emperador de la dinastía Han, aparece un dragón que vuela alrededor de la cama sin ganas de salir de la habitación, etc. Los funcionarios imperiales escribían esos libros históricos con una actitud seria, pero hoy los leemos con una sensación humorística.

Las estatuas que se colocan a la puerta de los templos budistas, tienen a menudo las caras pintadas de color azul o negro, con la boca entreabierta mostrando dientes afilados y ojos ampliamente abiertos que se fijan en los peregrinos. Podrían asustar a nuestros antepasados, pero hoy la exageración de las expresiones faciales y el uso de los colores incongruentes pueden inspirar cierta sensación humorística. Lo mismo sucede con las indulgencias papales de la Edad Media, que ejercían tanta autoridad e incitaban tanto al respeto, pero que se convirtieron en objeto de sátira por parte de los humanistas.

En conclusión, lo que expondremos al explicar el humor chino se basa en criterios de nuestra época.

### 3.5.1. Las actitudes hacia el humor

George Kao considera que la diferencia entre el humor occidental y el humor chino consiste en las diferentes actitudes hacia el humor: los chinos adoptan una actitud negativa hacia el humor y no lo admiten en el “Hall of Great and good taste”.<sup>293</sup> Para explicar estas actitudes, debemos remontarnos a las teorías filosóficas chinas.

#### 3.5.1.1. Confucianismo

La esencia de los pensamientos de Confucio es la teoría del “Li” y del “Yue”. Confucio considera que “Li”, integrado por los ritos estrictos y por los órdenes sociales claros, es la base de la sociedad y “Yue”, la música, es la mejor manera para suavizar los conflictos sociales y, por lo tanto, es una cosa superior. En la anécdota que reproducimos a continuación, Confucio pasa por un pequeño pueblo y oye que Zi You, un antiguo alumno suyo, está tocando el piano chino, entonces, Confucio utiliza una metáfora humorística para ironizar sobre el alumno que ha malgastado sus recursos y su fuerza:

Quando Confucio pasa por el pueblo de Wu, oye unos sonidos musicales. Confucio sonríe diciendo:

---¿Acaso es necesario usar una espada para matar una gallina?”

---Antes nos dijo---Zi You (el antiguo alumno de Confucio que ahora gobierna al pueblo de modo solemne), le responde--- ‘los caballeros estudian Li y Yue para amar a los demás, y el pueblo lo estudia para ser más obediente.’

---Lo que Zi You dice, es correcto--- Confucio dice--- Yo he dicho un broma.

De vez en cuando, Confucio también ironizaba sobre sí mismo. Cuando se perdió con sus alumnos en el país Zheng, les esperaba inquietamente en la puerta este de la ciudad. La gente de Zheng dijo a los alumnos que en la puerta este había un hombre extraño y ansioso como un perro vagabundo. Cuando los alumnos le encontraron y le comentaron lo sucedido, Confucio rió diciendo que era verdad que parecía un perro callejero.<sup>294</sup> Durante catorce años, Confucio viajó por varios

<sup>293</sup>. Kao, George (ed.). *Chinese Wit and Humor*. Nueva York: Coward-McCann, 1946, pág. xxviii.

<sup>294</sup>. Anécdotas de Confucio en base de “La familia de Confucio” de *Shi ji*.

países, sin alojamiento fijo, para propagar sus ideas. Una vez, encerrado por los ejércitos en las afueras de una ciudad, sin abastecimiento de comida, mientras sus alumnos ni siquiera podían moverse, Confucio siguió enseñando y tocando música y les preguntó: “No somos rinocerontes ni tigres, ¿por qué vagamos por el campo como animales salvajes?” Con esta respuesta, Confucio pretendía poner una nota de humor: la comparación con los animales en una situación preocupante.

De ahí que podamos ver que Confucio adopta una manera humorística de enseñanza, una actitud tolerante; siempre se enfrenta a los altibajos de la vida con un humor profundo. Sin embargo, Confucio es muy serio cuando trata de las cuestiones del “Li” y del “Yue”. En una reunión oficial y diplomática entre el país Qi y Lu, el rey de Qi tenía ventajas políticas y quería aprovechar la reunión para sacar beneficios, de modo que primero amenazó al rey de Lu y luego ironizó sobre él con bailes graciosos. Confucio se adelantó y dijo: “Los que se ríen del rey merecen la pena de muerte.” El militar ejecutó el castigo y envió las cabezas y los cuerpos de los bailarines afuera por diferentes puertas.<sup>295</sup> Confucio consideraba que el “Li” y el “Yue” son majestuosos y serios, del mismo modo, los caballeros también tenían que ser solemnes y serios para ejercer mejor su influencia sobre los demás. Cuando el confucianismo se combinó con el poder imperial supremo, los aspectos serios se exageraron y fueron ampliados por sus seguidores. La gente se ataba a las relaciones familiares y sociales y obedecía estrictamente el rígido orden jerárquico. Los eruditos pasaban docenas de años estudiando siempre las mismas obras clásicas chinas y no se permitía criticar lo que les enseñaban sus profesores. Lin Yutang dijo:

There is, however, a peculiar twist that prevented the output of Chinese humorous literature from being as prolific as it should have been. That is Confucian puritanism. Confucian decorum put a damper on light, humorous writing, as well as on all imaginative literature, except poetry.<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup>. Anécdotas de Confucio en base de “Décimo año del reinado del duque Ding de Lu” de *Chunqiu guliang zhun* (春秋谷梁传).

<sup>296</sup>. Kao, George (ed.). *Chinese Wit and Humor*. Nueva York: Coward-McCann, 1946, pág. xxxi.

La actitud adversa y despreciativa hacia el humor del puritanismo confucianista persistió a lo largo de la historia hasta la época contemporánea. No sólo afectó a la producción de obras humorísticas, sino también a la conservación de estas obras, ya que se las consideró vulgares e inferiores.

### 3.5.1.2. Taoísmo

Se considera que los fundadores del taoísmo, Laozi y Zhuangzi principalmente, son verdaderos humoristas. Lin Yutang denominó a Zhuangzi el “padre de humor chino” y consideraba que las risas de Laozi eran amargas y agudas mientras que las risas de Zhuangzi eran desenvueltas e intrépidas.<sup>297</sup> Zhuangzi solía presentar sus propias opiniones mediante fábulas y elementos de exageración que buscaban provocar sorpresa y humor en el lector.<sup>298</sup>

Zhuangzi también escribió la conocida anécdota en la cual se convertía en una mariposa que volaba alegre durante su sueño y cuando se despertó, se confundió, y no sabía si era él que soñaba con la mariposa o si era la mariposa que soñaba con él. Cuando murió su esposa, Zhuangzi cantó alegremente tocando una vasija. Cuando estaba a punto de morir, sus alumnos querían hacerle un funeral lujoso, Zhuangzi lo rechazó y dijo: “Aprovecho el cielo y la tierra como ataúd, las estrellas como perlas decorativas y todos los seres vivos como acompañantes. ¿Acaso no son suficiente?” Los alumnos aún insistieron diciendo: “Tememos que los cuervos y las águilas coman su cuerpo.” Zhuangzi respondió riendo: “En el cielo hay cuervos y águilas, pero en la tierra hay hormigas e insectos, ¿no es injusto privar de comida a las últimas para satisfacer a las primeras?”<sup>299</sup>

Tanto en sus escritos como de sus comportamientos se nota un estilo de humor natural y filosófico. Zhuangzi incluso ironizó sobre la seriedad de Confucio en varios casos. En una sociedad jerárquica estricta y rígida, los eruditos acudían a las ideas de Laozi y Zhuangzi en busca de la libertad mental. De esta manera, los

---

<sup>297</sup>. Lin Yutang 林语堂. Lin Yutang zizhuan (林语堂自传) [Autobiografía de Lin Yutang]. Beijing: Qunyan chubanshe, 2010, pág. 258.

<sup>298</sup>. *Ibid.*, pág. 259.

<sup>299</sup>. Anécdota en base de *Zhuangzi*.

espíritus de Laozi y Zhuangzi han sido durante siglos la herencia china del humor. Sin embargo, había seguidores que se consagraron a Laozi e introdujeron todo un sistema de dioses y rituales religiosos. Las personas que practicaban esta religión, buscaban la eternidad y la consagración por medio del dominio del Qi corporal y de la alimentación de medicina que se purificaba por combinar plomo, mercurio, azufre y hasta oro. Los practicantes escribían o pintaban los talismanes sobrenaturales en papeles para conectar con los espíritus, expulsar los malos fantasmas y curar las enfermedades.

### 3.5.1.3. Budismo

A diferencia del confucianismo y el taoísmo, el budismo es una religión que se introdujo en China proveniente de una cultura ajena. En la antigua India, coexistían diversas religiones, sin embargo, sólo el budismo consiguió sobrepasar las fronteras. Una gran parte de su éxito se debió a los métodos populares e interesantes empleados para divulgar las ideas budistas por parte del fundador Sidarta Gautama y sus seguidores. Sus discursos casi siempre empezaban contando unos cuentos y luego revelaban las ideas, entre las cuales, una gran parte se podía considerar humorística. Hay cánones del budismo que recopilan sus cuentos. En uno de los más famosos, se recolectan más que cien fábulas y al final del libro se dice:

此论我所造，和合喜笑语。

多损正实说，观义应不应。

[...]

如阿伽陀药，树叶而裹之。

取药涂毒竟，树叶还弃之。

戏笑如叶裹，实义在其中。

智者取正义，戏笑便应弃。

Redacto este libro de crítica, añado los cuentos humorísticos.  
que favorecen o perjudican la verdad, dependiendo de si coinciden.

[...]

Parecen una panacea universal, la envuelven con hojas.

Se aplica en la parte infectada, luego se desecha la hoja.

Las burlas y bromas son como la hoja, la verdad se esconde adentro.

Los sabios absorben la verdad, luego tiran burlas y bromas.

**(Traducción propia)**

En realidad, la imagen del Buda Maitreya en China es la de un hombre con barriga y orejas largas, que siempre tiene una risa satisfactoria. La gente le llama el “Buda Riente” y le alaba: “Tiene la barriga grande, donde cabe todo lo que no cabe en el mundo; portador de la risa, se ríe de toda la gente graciosa del mundo mundano.”



**(Ilustración 18: Foto de la estatua de Buda Maitreya en el Templo Lingyin de la dinastía Yuan)<sup>300</sup>**

En total, por un lado, tanto el confucianismo, el taoísmo como el budismo en su origen son filosofías con vitalidad y humor naturales. A lo largo de la historia china, estas tres corrientes se han combinado y han contribuido juntas a formar la mentalidad de los eruditos chinos: respetan la superestructura social y moral confucianista y también buscan la libertad y la tranquilidad mental por medio del taoísmo y el budismo. Este fenómeno explica que el humor se haya extraído de los serios conceptos de la ortodoxia confucianista, pero al mismo tiempo que el

---

<sup>300</sup>. Foto descargada de <http://blog.tianya.cn/post-764464-16680568-1.shtml>.

humor sea imprescindible, siempre y cuando se mantenga dentro del marco de la moralidad confucianista. Por otro lado, estos tres idealismos, combinados con el poder imperial, han construido unos sistemas rígidos y jerárquicos que son objeto de burlas por parte del pueblo. Veamos un chiste antiguo que ironiza sobre los taoístas:

Un taoísta se enorgullece mucho de sus hechizos. Elabora talismanes potentes para ahuyentar a los mosquitos. Alguien se los compra y los pega en casa, pero por la noche se reúnen más mosquitos que nunca. Va a buscar al taoísta y le riñe. El taoísta le acompaña a su casa a examinarlos y al ver los talismanes pegados, concluye:

---Es porque no lo has usado bien.

---¿Cómo funciona?---el hombre pregunta.

---Cada noche echa los mosquitos fuera de casa primero y luego pega el talismán dentro del mosquitero---responde el taoísta.

(Traducción propia)

### 3.5.2. La historia de la investigación del humor chino

En comparación con los numerosos ensayos y libros occidentales que formulan teorías del humor sistemáticas y continuadas, a lo largo de la historia china antigua es difícil encontrar teorías del humor de larga extensión y menos aun de manera sistemática. Los únicos que podemos encontrar son unos párrafos en la parte de la introducción a los libros de la antología de chistes, algunas oraciones en los libros de historia, textos breves en los libros de crítica literaria o frases sueltas de la poesía, la narrativa y la comedia. Son escritos con palabras concisas y resumidas que se parecen a los trazos y tintas simples de las pinturas chinas clásicas de paisaje, que sólo ocupan un pequeño porcentaje de toda la obra y dejan grandes márgenes para que los espectadores puedan reflexionar y complementar.

Se considera que el concepto del humor chino al principio se explica mediante un verso del *Shi jing*: “善戏谑兮，不为虐兮.” Define a un caballero virtuoso “habla de una manera humorística e ingeniosa sin ofender a nadie.” El *Shi jing* fue recopilado y modificado por Confucio y puede ser que Confucio estuviera de acuerdo en lo que expresaba el verso: el humor es una cualidad destacable en un caballero y siempre debe conllevar una buena intención. El gran poeta romántico



Qu Yuan preguntó confusa y angustiosamente a un sabio tras tres años de exilio: “宁廉洁正直以自清乎，将突梯滑稽，如脂如韦，以絜楹乎？” (“¿Tengo que mantener como recto y honesto para defender la justicia o en cambio, tengo que convertirme en una persona con tacto, que halague como un recipiente que rebosa de alcohol sin cesar, como grasa que resbaladiza o como piel de vaca suave?”) Qu Yuan utilizó por vez primera la palabra Huá Jī (滑稽), que en su época se leía como Gǔ Jī para denominar a una persona que es buena en hablar, mediante una metáfora que compara la fluidez de su discurso con un tipo de recipiente alcohólico antiguo (vaso para las bebidas alcohólicas) que nunca cesa de derramar bebida. Si Maqian redactó un capítulo titulado “Huajilistas” en su gran obra *Shi Ji*, lo dedicó a recordar las anécdotas humorísticas de los bufones y funcionarios imperiales. Si Maqian concluyó que la característica común de ellos: “谈言微中，亦可以解纷。” (“De acuerdo de hablar con sutileza pero con certeza, también puede resolver conflictos.”) Además, criticó que los “huajilistas” eran expertos en producir burlas que a su vez encajaban con el sentido común.

El célebre taoísta, Ge Hong (283-343), criticó que en la sociedad de su época estuvieran de moda hacer burlas e ironizar. La gente vulgar adoptó la moda con tanta ansiedad que hacía competiciones y se creaba enemigos. Frente a esta situación, Ge Hong insistió en que el humor debía ser elegante y neutral, sin tocar los temas que se evitaban ni ofender aquellas cosas que se apreciaban.<sup>301</sup>

En *Wen xin diao long* [*La mente literaria y el dragón esculpido*], el primer libro de teoría literaria china terminado durante las dinastías Meridionales y Septentrionales (420-589), su autor, Liu Xie (456-?), dedica un capítulo a explicar el concepto Xie Yin (谐隐). Según él, Xie significa “común” que se expresa mediante palabras vulgares y que sirve para satisfacer a la gente común y producir risas; Yin significa “esconder los significados profundos” por medio de utilizar frases confusas o metáforas sinuosas. El escritor desarrolló la idea sobre el humor de su predecesor Si Maqian. Consideraba que el humorismo producía risa por medio de palabras vulgares y simples, pero que contenía un significado

---

<sup>301</sup>. Conclusión en base a “Capítulos exteriores” en *Bao pu zi* de Ge Hong.

profundo mediante palabras o metáforas sinuosas. Dividió el humor en dos géneros: el humor frívolo y el humor grave. Criticó el humor frívolo porque perjudicaba la moralidad confucianista mientras que, según él, el humor grave contenía un sentido profundo que expresaba la ira y las quejas del pueblo y tenía el valor de ironizar y satirizar los comportamientos inadecuados. El autor analizaba las obras humorísticas y las clasificaba en estos dos géneros de humor. Además, trató del desarrollo del humorismo. Dedujo que después de la dinastía Wei (220-265), se había puesto fin a los bufones y que los eruditos habían empezado a plantear enigmas divertidos mediante las técnicas de deshacer caracteres y frases o de usar versos para describir cosas. Este precioso texto analiza el humor chino y plantea la definición, la clasificación, la expresión y las técnicas del humor y de esta manera construye una teoría sistemática del humor chino. Liu Xie ha dejado una gran influencia en las investigaciones posteriores del humor.

Cuando el poder imperial y el puritanismo confucionista mostraron una actitud adversa y despreciativa, los eruditos escribieron libros de chistes para liberarse de la rutina, divertirse contra la emoción melancólica, satirizar la injusticia, ironizar sobre las costumbres sociales y remediar los conflictos de manera eficiente. De acuerdo con ellos, aunque las narrativas humorísticas eran “sombras” de la literatura seria, eran aceptadas mejor por el pueblo. Además, opinaban que el humor contiene sabiduría y valentía.<sup>302</sup> En especial, destacaron el valor moralizador del humor:

Todo el ser humano tiene la bondad en su esencia. Deben tener en cuenta que en el mundo no hay personas malas. La mala gente condicionada por los deseos materiales e influida por las costumbres, adquiere enfermedades crónicas difíciles de curar.[...]

Entonces digo que en el caso de las enfermedades crónicas, si no se aplican medicinas fuertes a los enfermos, no es posible revivirlos. Los que escuchan mis chistes y no se arrepienten sino que se enojan, son incurables. Rechazan los métodos de tratamiento avanzados y las medicinas útiles, y en cambio, echan la culpa a la eficiencia de las medicinas. Al mismo tiempo, exigen euforia, ¡cómo es posible lograrla!

---

<sup>302</sup>. Wang Liqi 王利器 (ed.). *Lidai xiaohuaji* (历代笑话集) [Recopilación de chistes de cada época]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981, pág. 336.

Deseo que los que ríen escuchen estos chistes y reflexionen, de esta manera recuperaran la bondad natural; no habrá mala gente por ningún lado y sabrán que las lenguas satíricas contribuyen al bienestar del mundo. Las personas que escuchan chistes y luego se arrepienten y se avergüenzan, son las que recobran la bondad.

**(Traducción propia)**

Los eruditos también analizaron los materiales que provocan la risa: las situaciones en que los tartamudos discuten, los mudos mueven sus manos, los pueblerinos visitan la ciudad, la gente borracha habla confusamente, las personas que hablan dialectos estudian el mandarín, los monjes se enfadan, los bufones actúan graciosamente o las imágenes en que la gente alta lleva ropa corta, los campesinos estudian y la gente que lleva barba come.<sup>303</sup> Quizás podamos concluir con unas oraciones sobre las emociones hacia el humor expresadas por los eruditos chinos antiguos: “Tanto el mundo antiguo como el actual, es un globo de risas. Vosotros y yo vivimos dentro y, por lo tanto, todos somos criticados mutuamente. Los que no hablan no son seres humanos, los que no ríen no construyen palabras, sin risas ni palabras no se forma el mundo.”<sup>304</sup>

Li Yu (1610-1680), un erudito galante de la dinastía Qing, escribió un libro enciclopédico sobre el arte de vida. Cuando hablaba del teatro, consideró que los factores humorísticos eran los componentes menos estudiados aunque eran muy importantes. Estos servían para atraer la atención de la audiencia y para mantenerla atenta durante toda la representación. Li Yu consideró que era primordial dominar el grado de vulgaridad y el nivel de obscenidad por medio de decir la primera mitad de un dicho popular y dejar la otra mitad implícita o sea, a través del uso de metáforas sinuosas para que los espectadores complementaran todo el significado por sí mismos. Esto acentúa la naturalidad de la expresión del humor y, más importante todavía, el valor moralizador del humor. Dijo Li Yu: “En la parte graciosa y humorística, se encierra un significado profundo, de esta manera, se destacan las virtudes de fidelidad, piedad, bondad y lealtad.”<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup>. *Ibid.*, pág. 452.

<sup>304</sup>. *Ibid.*, pág. 300.

<sup>305</sup>. Li Yu 李漁. *Xian qing ou ji* (闲情偶记) [Anotaciones ocasionales en ocio]. Beijing: Zhongguo shehui chubanshe, 2005, págs. 396-400.

Las teorías clásicas del humor chino se desarrollaron independientemente durante toda la historia china antigua y tuvieron una evolución constante y uniforme. Las teorías fueron elaboradas por distintos eruditos utilizando diversos recursos con palabras concisas y breves; revelaban la moralidad que contenía el humor chino, su expresión implícita y su función pragmática. El cambio más brusco se produjo a finales de la primera década y a principios de la segunda década del siglo XX, cuando la nueva generación de eruditos chinos que había recibido una educación mixta de enseñanza occidental y oriental, iniciaron el Movimiento de la Nueva Cultura. Izaron la bandera de la anti-tradición, del anti-confucianismo y de la anti-literatura clásica. Empezaron a integrar las teorías occidentales en sus investigaciones.

Lin Yutang, el “maestro del humor chino”, criticó que, debido al criterio literario ortodoxo controlado por los puritanos confucionistas, la literatura china clásica se dividiese en dos tendencias: la solemne y la obscena. Opinaba que era necesario quitarse la máscara de la fría suntuosidad de la moralidad y recrearse como una persona natural para evitar enloquecer. Hizo una lista de la literatura humorística china a lo largo de la historia y dedujo que las verdaderas obras humorísticas chinas estaban fuera del marco de la literatura ortodoxa, que se debía buscar en las comedias, leyendas, novelas y canciones populares. Lin Yutang recomendó las teorías del humor occidentales (Bergson, George Meredith, Theodor Lipps, Freud y F. C. S. Schiller, las obras humorísticas de Mark Twain y las columnas cómicas elaboradas por Art Buchwald). Asimismo, Lin Yutang consideraba que el humor abarcaba Hua Ji y Hui Xie, conceptos antiguos chinos, pero que no sólo se limitaba a éstos; el humor también abarcaba la naturalidad, la tolerancia y la simpatía y además, la solemnidad y la obscenidad. Según él, el humor exige una distancia mental y una emoción de simpatía, se expresa con naturalidad y un tono neutral, y excita las risas y las lágrimas en un mismo instante. Lin Yutang es el primer chino que proclama la importancia del humor y propaga el humor chino a nivel mundial. Tiene un dicho famoso: “Creo que la civilización global sólo se puede montar sobre la base común de la vida mundial, una combinación de lo mejor de cada civilización. Una vida ideal puede ser, supongo, vivir en una casa rural de Inglaterra equipada con calefacción estadounidense y, asimismo, tener

una esposa japonesa, una amante francesa y un cocinero chino.”<sup>306</sup>

Gracias a su gran esfuerzo por propagar el humor, por introducir el vocablo Youmo al chino y en la edición de la revista *Lun Yu*, las publicaciones humorísticas se pusieron de moda en aquella época. Por una parte, estimularon la creación de una literatura humorística china, por otra, también aparecieron muchas otras publicaciones de carácter obsceno con el pronunciado disfraz del humor. Lu Xun consideraba que el Youmo no era una producción china, los chinos no eran buenos para el Youmo y el Youmo carecía de un entorno adecuado en la China de su época, por lo tanto, el humor cambió su forma de expresión en China y se convirtió en algo similar a la forma tradicional de contar chistes y hacer burlas.<sup>307</sup>

Después de que el Youmo se hubiera puesto de moda, Qian Zhongshu (1910-1998) mencionó una frase de un erudito chino antiguo -“el rebuzno parece llanto y el relincho parece risa” –para ironizar sobre el hecho que una gran mayoría de gente no se ríe ante el humor verdadero sino que ríe igual que un caballo. Qian Zhongshu separó el humor de la risa, considerando que la risa no siempre derivaba del humor; la risa era social y a veces servía para pretender comprender el humor. La conclusión de Qian Zhongshu es que el humor es algo natural y no puede ser entendido como un movimiento literario.<sup>308</sup>

Las discusiones y las investigaciones de esta primera mitad del siglo XX fueron interrumpidas por las guerras mundiales y posteriormente, por la Revolución Cultural de los años 60 y 70, sin embargo, aun se produjeron publicaciones con grandes aportaciones, por ejemplo, *Chinese Wit and Humor* (1946) de George Gao, que introdujo el humor chino al mundo, la *Antología de chistes a lo largo de la historia china* (1956) de Wang Liqi, que recopiló casi todos los libros de chistes de todas las dinastías o la *Retórica del chino moderno* (1963) de Zhang Gong.

---

<sup>306</sup>. Lin Yutang 林语堂. *Lin Yutang zizhuan* (林语堂自传) [Autobiografía de Lin Yutang]. Beijing: Qunyan chubanshe, 2010, págs. 109-112, 244-275.

<sup>307</sup>. Lu Xun 鲁迅. *Lu Xun wenlun xuan* (鲁迅文论选) [Antología de teorías literarias de Lu Xun]. Ed. de Wu Yin. Guangxi: Guangxi renmin chubanshe, 1985, págs. 166-170

<sup>308</sup>. Qian Zhongshu 钱钟书. *Xie zai rensheng bianshang* (写在人生边上) [La marginalia de la vida]. Beijing: Sanlian shudian, 2002, págs. 23-26.

Zhang Gong trató el humor como una técnica retórica e indicó que el humor exigía una actitud alegre y un estado relajante, basado en la verdad y con una cierta seriedad detrás de la expresión jocosa. Además, el autor adoptó las teorías de Karl Marx y citó ejemplos humorísticos del presidente Mao y de los escritores de izquierdas. Zhang Gong clasificó el humor en tres géneros: el humor general, el humor contra los enemigos y el humor natural que expresaba el optimismo del pueblo trabajador. La diferencia entre el humor del pasado y el humor contemporáneo era: el del pasado expresaba principalmente lo gracioso en cada individuo, mientras que el contemporáneo revelaba los agudos conflictos sociales, manifestaba la lucha contra los enemigos y asimismo, destacaba la ironía contra la Naturaleza y mostraba el optimismo de los trabajadores.<sup>309</sup> La teoría de Zhang Gong sobre el humor muestra a las claras las características de su época.

Desde los años 80, se inició una nueva época en la investigación del humor en China. Los eruditos tradujeron al chino gran cantidad de teorías del humor occidentales, las resumieron y las recopilaron. Otros se dedicaron a la recopilación de creaciones humorísticas y a la investigación de las distintas evoluciones de cada expresión humorística. Los ensayistas publicaron libros que hablaban del concepto del humor. Los lingüistas analizaron los escritos humorísticos desde aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos. Los traductores seleccionaron y tradujeron chistes y otras narraciones humorísticas largas a otros idiomas. Además, aparecieron una gran cantidad de tesinas de máster y tesis doctorales en los centros académicos que cubrían casi todos los ámbitos de la investigación sobre el humor.<sup>310</sup> Sin embargo, las teorías del humor carecen de sistematización en China. Las antologías de creaciones humorísticas no son exhaustivas y las denominadas completas se limitan principalmente a la literatura ortodoxa. Tampoco tenemos una revista o una conferencia nacional que

<sup>309</sup>. Zhang Gong 张弓. *Xiandai hanyu xiucixue* (现代汉语修辞学) [*Retórica de chino moderno*]. Tianjing: Tianjing renmin chubanshe, 1963, págs. 192-196.

<sup>310</sup>. Las publicaciones destacadas son, por ejemplo: *Chinese Wit and Humor* (1946) de George Gao; 幽默语言学 [*La lingüística del humor*] (1987) de Hu Fanzhu; 幽默的奥秘 [*El secreto del humor*] (1989) de Chen Xiaoying; 喜剧理论在当代世界 [*Las teorías de comedia en el mundo contemporáneo*] (1989) de Wang shuchang; 实用幽默词典 [*Diccionario de humor*] (1990) de Yu Cheng y Yan Guangfeng; 幽默与言语幽默 [*humor y el lenguaje del humor*] (1998) de Tan Daren; 幽默言语的多维研究——语言·逻辑·语用·认知 [*Investigación multidimensional del humor verbal --lenguaje· lógica· pragmática· cognición*] (2009), tesis doctoral de Wei wanchuan; 中国式幽默 [*El humor al estilo chino*] (2014) de Wang Xuetai, etc.

exclusivamente se concentre en las investigaciones sobre el humor en diversos ámbitos. En definitiva, cada día hay más atención puesta en la exploración del humor en China pero, en comparación con Occidente, la investigación del humor chino aún está en una etapa preliminar.

### 3.5.3. La historia del humorismo chino

Chen Xiaoying dividió la evolución del humorismo chino antiguo en tres secciones separadas e interconectadas:

- 1) Paiyou (俳优) --- Teatro --- Quyi (曲艺)
- 2) Fábulas --- Chistes populares --- Chistes políticos
- 3) Canciones populares --- Prosas y poemas de eruditos --- Cuentos de extensión breve o mediana --- Narrativas.<sup>311</sup>

Estas tres líneas son independientes porque los componentes de cada línea tienen una evolución propia y están interconectadas porque cada expresión contribuye a las otras; por ejemplo, el Xiangsheng (stand comedy), una forma importante del Quyi (teatro chino), absorbe muchos chistes populares en sus presentaciones, las fábulas también aportan mucho a las creaciones de eruditos y además, los guiones del teatro son ordenados y reescritos por los eruditos en forma de novelas.

#### 3.5.3.1. Desde Paiyou hasta Quyi

Los Paiyou (俳优) son similares a los bufones en España, los “jesters” de Inglaterra o los “fous” de Francia y fueron generalmente personas que divertían a los reyes y cortesanos. Curiosamente, al principio, fueron puestos destinados a los enanos. Cabe recordar que en la corte italiana del siglo XVI, había un enano de Milán que era llevado en una jaula, como un perrito, y una niña de unos ocho años que no superaba las dieciocho pulgadas de altura.<sup>312</sup> Los reyes o poderosos mantenían a los bufones en su compañía para que les divirtieran con gracias y desgracias, mediante palabras ingeniosas y actuaciones graciosas. Además, los

---

<sup>311</sup>. Chen Xiaoying 陈孝英. *Youmode aomi* (幽默的奥秘) [El secreto del humor]. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1989, pág. 153.

<sup>312</sup>. William Duckett. (ed.). *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*. Paris: Belin- Mandar. Vol. XXXIX, 1776, pág. 378.

bufones destacaban por el privilegio de decir y hacer lo que los demás no osarían decir ante los reyes.

En China, se considera que los Paiyou fueron anteriormente chamanes, que comunicaban con los dioses para transmitir sus mensajes al pueblo poniéndose mascararas y trajes especiales y bailando para divertir y alabar a los dioses. Eran representantes de los dioses y por lo tanto poseían el poder sagrado y el privilegio político, e incluso podían influir en las políticas del país. Cuando los emperadores empezaron a privarles de este privilegio y proclamaron que eran designados por los dioses, los chamanes perdieron sus poderes y se convirtieron en consejeros de los emperadores o bufones. Los primeros documentos que recuerdan los Paiyou se remontan a la dinastía Xia, hace unos cuatro mil años. Para entretener al público, los bufones cantaban y bailaban, hacían malabarismos tales como trepar a un poste, levantar vasos gigantes de bronce, saltar por los aros o funambulismo. Además, los bufones hablaban de una manera graciosa e ingeniosa para divertir a los emperadores y, a veces, intervenían en sus decisiones.

Al principio, los bailes, las canciones, las acrobacias y el arte de hablar de los Paiyou eran breves e independientes y luego se mezclaron. Durante la dinastía Tang, las presentaciones de Paiyou eran imprescindibles en banquetes y ceremonias. Una de las más populares era el Can jun xi (参军戏), que significa literalmente “teatro de consejero militar”, porque en este tipo de presentación un Paiyou representaba a un consejero militar corrupto y torpe, mientras que el otro Paiyou ironizaba sobre él y hacía burlas. Los templos budistas también se convirtieron en un lugar de divertimento de masas. Los monjes diversificaron sus maneras de difundir el budismo. Primero, cantaban para atraer la atención y luego, cantaban los cánones complicados parte por parte, y los explicaban con cuentos populares e interesantes (una gran parte se estos cuentos también son humorísticos) en idioma popular, al final, cantaban otra vez al terminar la representación. Los Paiyou absorbían los cuentos e imitaban la forma de presentación utilizada por los monjes. En las ciudades de la dinastía Song, había sitios fijos para las actuaciones de los Paiyou. Ellos desarrollaron el arte de



hablar, amplificaron los contenidos de los cuentos populares, religiosos e históricos para convertirlos en una conversación humorística entre dos personas.<sup>313</sup> El teatro era en gran parte humorístico y los organizadores incrementaron los caracteres, mejoraron las decoraciones y complicaron los dramas. Durante la dinastía Yuan, los teatros chinos alcanzaron su apogeo. *Xi xiang ji* (西厢记) de Wang Shifu trata de dos jóvenes enamorados que se separaron por culpa de la madre de la joven y al final se casan, alegremente, con la ayuda de Hong Niang, la criada ingeniosa de la joven, que parece la Celestina china, pero más virtuosa. Henry W. Wells la considera una versión china de *Romeo y Julieta* con un final alegre. Opina:

Its humor is clearly representative of Chinese humor at its best. This humor is neither epigrammatic nor savage and satirical. It is manifested by an amused laugh at humorous errors where good humor and kindness prevail, while serious rebuke remains virtually out of question.<sup>314</sup>

Como ocurrió con la *Commedia dell'arte*, los dramaturgos chinos se encargaban de escribir guiones y canciones que expresaban los pensamientos de los caracteres en la mayoría de los casos, mientras que los actores tenían que improvisar las partes de hablar que servían para explicar los contenidos. Por eso el idioma que se usaba en la parte de hablar es a menudo vulgar y humorístico. En *Jiu feng cheng* (救风尘), del escritor Guan Hanqing, que según Henry W. Wells tendría como homólogo a Calderón de la Barca,<sup>315</sup> se relata que un joven, Zhou She, se casa con una prostituta, se arrepiente y cuenta su historia a los espectadores:

Vi que la silla de manos vacilaba fuertemente, avancé hasta la gente que la portaba y me puse a pegarles con el látigo, preguntándoles:

---¡Cómo me mientes! Haz bien tu trabajo, ¿porqué se mueve tanto la silla de manos?"

---No es culpa nuestra---respondieron los portadores---la señora está haciendo algo

---

<sup>313</sup>. Hou Baolin 侯宝林, Xue Baokun 薛宝琨; y otros. *Xiangsheng suyuan* (相声溯源) [El origen de *Xiangsheng*]. Beijing: Remin wenzue chubanshe, 1982, pág. 63.

<sup>314</sup>. Wells, Henry Willis. *Traditional Chinese Humor: a study in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1971, págs. 110-120.

<sup>315</sup>. *Ibid.*, pág. 156.

adentro.

Fui a ver. Cuando levanté la cortina, vi que la mujer estaba desnuda dando volteretas. Al regresar a casa, le dije: "Mete el relleno en la manta."

Cuando fui a examinar, vi que la manta era tan alta como la cama.

---¿Dónde estás?--- pregunté.

Oí una voz dentro de la manta que decía:

---Zhou She, estoy dentro de la manta.

---¿Y qué haces adentro?---pregunté otra vez.

---Cuando estaba metiendo el relleno en la manta, me he metido yo también.

Entonces, agarré un palo y me preparé para pegarle, pero ella exclamó:

---Zhou She, no importa que me pegues, pero no pegues a la vieja vecina Wang.

---Perfecto, o sea que has metido a la vecina en la manta también---dije yo.

**(Traducción propia)**

Las comedias chinas se especializan en el uso de la exageración, los cambios bruscos y dramáticos, y suelen tener personajes específicos que sólo sirven para producir burlas. Por ejemplo en *You gui ji* (幽闺记), dos jóvenes que se pierden con sus familiares en el camino huyendo de las guerras, se encuentran y se casan sin permiso de sus padres. Cuando el padre encuentra a su hija, la obliga a separarse de su marido por la diferencia de clase social. Al final, el joven obtiene un sobresaliente en el examen imperial y, así, recupera su matrimonio. En una comedia que trata de historias de personas hermosas y elegantes y de amores perfectos, de vez en cuando salen caracteres graciosos: dos guardias que están a la búsqueda de un fugitivo se encuentran con una estatua budista, enseguida se postran y cuando están contando la gente, cuentan incluso sus sombras; unos banditos encuentran un casco de oro y una espada preciosa, se ponen fanfarrones y se pelean probando de ponérselo y, al final, deciden que quién pueda ponerse el casco, será el jefe del grupo.

Las comedias chinas también adaptan anécdotas históricas, ironizan sobre los avaros que ahorran un montón de oro sin gastar nada, como ocurre con el personaje Harpagón de Molière, o satirizan sobre los ricos que, al final, tienen que gastar todos sus ahorros para pagar por los pecados cometidos. Estas comedias son tesoros de la literatura china y siguen circulando en el mercado.

Aparte de las comedias, el arte de hablar también es una forma de presentación que sigue en vigor hasta hoy; destaca Xiangsheng que parece un ejemplo de la “stand-up comedy” occidental. Sin embargo, a diferencia de los comediantes en las actuaciones occidentales, la de China suele tener dos presentadores. Al principio, en una actuación de Xiangsheng se hacían imitaciones de sonidos de animales y de diversas personas.<sup>316</sup> Lo combinaron con otras formas de presentación y desarrollaron cuatro técnicas básicas: la de contar chistes, la de imitar sonidos, la de hacer burlas y la de cantar. Mediante estas cuatro técnicas, se han construido una serie de repeticiones de las apariencias de Bao Fu (包袱), que significa literalmente “paquete” y que es similar al “punch-line” de la teoría occidental, es decir, dividen una presentación en varias partes con una estructura parecida a la de un chiste: al principio, se construye el contexto del chiste igual que se rellena un paquete y luego utilizan un “punch-line” para producir de repente la risa, lo cual recuerda el proceso de desempaquetar un paquete.

### **3.5.3.2. De las fábulas a los chistes políticos**

A los filósofos de la época de Confucio y Laozi y sus primeros seguidores del periodo de las Primaveras y Otoños y de los Reinos Combatientes, les gustaba esconder los significados e intenciones reales mediante fábulas y cuentos.

Mencio, por ejemplo, el seguidor más eminente de confucionismo, utilizó sátiras ofensivas para ganar en las discusiones frente a un caótico entorno histórico. En sus obras, se encuentran muchos cuentos humorísticos, que fueron adoptados y modificados por muchos escritores posteriores. Un ejemplo: el Reino Song es un lugar estereotipado en la historia de China, en el que vivía la gente necia, como ocurre con los pueblos Abdera, Sidon y Keme en el libro de chistes griegos, *Philogelos*.

En el Reino Song vivían los descendientes del pueblo Ying. El pueblo Ying había sido muy poderoso y había dominado todo el territorio chino durante unos 300 años. Debido al gobierno cruel del último rey, éste fue derrotado por otros pueblos.

---

<sup>316</sup>. Hou Baolin 侯宝林, Xue Baokun 薛宝琨; y otros. *Xiangsheng suyuan* (相声溯源) [El origen de Xiangsheng]. Beijing: Remin wenxue chubanshe, 1982, pág. 7.

Los descendientes de Ying siempre intentaron recuperar su poder y privilegios, pero pasaron miles de años sin éxito. Además, en la época de las Primaveras y Otoños, en una guerra contra el Reino Chu, el rey de Song insistió en estrategias estereotipadas que le hacían perder cualquier posibilidad de victoria. Al final, el rey fue herido en su parte trasera y todos sus mandarines murieron. Toda la gente se burlaba de la tontería del rey y empezaron a denominarlo “宋人” [“la gente del Reino Song”]. En el libro *Mencio*, se incluyen varios ejemplos de chistes sobre este pueblo:

Una persona del reino Song se preocupa mucho porque los brotes no crecen, entonces, se dedica a alagarlos uno a uno. Regresa a casa agotado y dice a sus familiares: “Estoy fatigado. He ayudado a crecer a nuestros brotes.” Su hijo los va a examinar, todos los brotes se han marchitado.

En el mundo, es poca la gente que no ayuda al crecimiento de los brotes. Los que consideran inútil labrar la tierra, son perezosos mientras que los que favorecen el crecimiento de los brotes son gente que los alaga. No sólo es desfavorable, sino también perjudicial.<sup>317</sup>

**(Traducción propia)**

Han Feizi (281-233 a. C.), célebre filósofo del derecho chino, también recuerda en el libro que recopilaba sus ideas, *Han Feizi*, una anécdota de la gente del reino Song:

Un labrador del reino Song ve un conejo que corre rápidamente, choca contra una estaca y se quiebra el cuello. El labrador así deja su herramienta y se sienta al lado de la estaca esperando otros conejos. Sin embargo, la suerte no se repite mientras que los demás se ríen de él.

Hoy los que quieren gobernar al pueblo mediante las políticas de los antepasados, son similares al labrador que espera a los conejos.

**(Traducción propia)**

A pesar de que el primer libro de chistes de China, *Xiao Lin [Bosque de risas]* de Han Danchun (132-221), se ha perdido en la historia, hoy quedan unos veinte chistes encontrados de diversos testimonios, obviamente herederos del espíritu de los grandes filósofos anteriores y que tienen una gran influencia en los

---

<sup>317</sup>. Extraído del libro *Mencio*.

pensadores posteriores. Esto recuerda un chiste sobre un hombre que hace un esfuerzo innecesario para lograr un objetivo minucioso según los consejos de un viejo necio.

Hay un hombre del reino Lu que quiere entrar por la puerta de la ciudad con un palo largo. Al principio, lo pone verticalmente, y no puede entrar. Luego, lo pone horizontalmente, tampoco puede entrar. Se queda sin ideas.

Llega un viejo y dice: "No soy un santo, pero he visto muchas cosas. ¿Porqué no lo sierras por el medio para entrar?" El hombre está de acuerdo y lo parte en la mitad.

(Traducción propia)

Los chistes en forma narrativa breve son, al principio, creaciones del pueblo y, luego, son recopilados y modificados por los eruditos. Transcurren a lo largo de la historia y del espacio, por lo tanto, se han multiplicado sus versiones y son complementados una y otra vez por eruditos de diferentes generaciones. En el libro *Recopilación de chistes a lo largo de la historia* de Wang Liqi, el editor recopiló chistes que se encontraban en 70 libros de chistes correspondientes a la historia china y, además, elaboró una lista de 36 libros de chistes perdidos al final del libro.

**Tabla 13: Número de libros de chistes de cada dinastía, según la recopilación de Wang Liqi**

Periodos de los Tres Reinos (184-283)	Dinastía Jin (265-420)	Dinastía Sui (581-618)	Dinastía Tang (618-907)	Dinastía Song (960-1279)	Dinastía Yuan (1271-1368)	Dinastía Ming (1368-1644)	Dinastía Qing (1644-1912)
1	1	1	2	14	2	36	15

Wang Liqi también concluyó que los chistes de las épocas tempranas eran más naturales e ingeniosos mientras que, en las dinastías más tardías como la Yuan y la Ming, pese a que la producción de libros de chistes había aumentado mucho, se elaboraron más chistes obscenos y vulgares hasta que, en los últimos años de la dinastía Qing, los libros de chistes se convirtieron en fragmentos de libros

eróticos.<sup>318</sup> Sin embargo, los chistes chinos derivan del pueblo y son armas poderosas para combatir contra lo feo de la sociedad y contribuyen mucho a otras formas de expresiones humorísticas.

### 3.5.3.3. De las canciones populares a las narrativas

*Shi Jing*, la primera antología de poesía de China, recoge gran cantidad de canciones populares, e inicia la tradición de la orientación pragmática de la poesía china: la estandarización de las relaciones sociales, la moralización del pueblo y la transformación de costumbres. Los emperadores utilizan la poesía para hacer pedagogía con el pueblo y los mandarines aprovechan la poesía para satirizar los comportamientos y decisiones inadecuadas de los emperadores usando la exageración o una equivalencia graciosa.

Mira la rata; tiene pellejo.  
 El hombre sin dignidad,  
 El hombre sin dignidad  
 ¿Qué hace que no se muere?  
 Mira la rata; tiene dientes,  
 El hombre sin peso,  
 El hombre sin peso,  
 ¿a qué espera para morirse?  
 Mira la rata; tiene patas.  
 Un hombre sin modales,  
 Un hombre sin modales,  
 Más vale que se muera pronto.<sup>319</sup>

(Traducción de Marcela de Juan)

En este poema, el protagonista metaforiza a los funcionarios corruptos como ratas gigantescas que siempre roban las cosechas y expresa su deseo de escaparse de esta explotación inhumana. Son tres párrafos con repetición de las mismas estructuras de las oraciones pero con breves modificaciones de las palabras, lo que supone una emoción cada vez más fuerte.

En algunos poemas sobre la relación en el amor, hay partes como “爱而不现，搔

<sup>318</sup>. Wang Liqi 王利器 (ed.). *Lidai xiaohuaji* (历代笑话集) [Recopilación de chistes de todas las épocas]. Shanghái: Shanghái guji chubanshe, 1981, pág. 6.

<sup>319</sup>. Juan, Marcela de. *Segunda Antología de la Poesía China*. España: Alianza Editorial, 2007, pág. 65.

首踟蹰” que describen las expresiones nerviosas durante la espera de la novia. Con sólo ocho caracteres, se plasma una situación en que, aunque la chica no tardará mucho en llegar, el tiempo de espera parece un siglo y el chico anda por todas partes dando vueltas y no consigue dejar de rascarse la cabeza. Es otro estilo de humor, natural y fresco.

Song Yu, seguidor de Qu Yuan, iniciador de la tradición romántica de la poesía china, destaca por su humor ingenioso. El rey de Chu le preguntó cómo definiría lo grande y lo pequeño, y Song Yu respondió que lo grande era una persona que cruzaba todo el terreno de un paso, llenaba todo el mundo con su cuerpo gigante y no podía estirarse porque chocaba con el límite del cielo y la tierra, mientras que lo pequeño era lo que no contenía nada dentro, no tenía forma ni nombre e incluso los dioses no lo detectaban.<sup>320</sup> Cuando un hombre, Deng Tuzi, le criticó ante el rey de Chu diciendo que Song Yu era hermoso, humorístico y lascivo, Song Yu respondió que tenía una vecina de belleza singular que durante tres años se había encaramado a la pared para mirarle a hurtadillas, y que sin embargo, él no la había aceptado, pero que la esposa de Deng Tuzi, que siempre llevaba el cabello despeinado, tenía dientes salidos y mal alineados, era coja y corcovada y además, padecía hemorroides y sarna, a Deng Tuzi le encantaba y había tenido cinco hijos con ella. Ya que Deng Tuzi tenía un criterio tan bajo de la belleza, era capaz de aceptar cualquier mujer con tal que fuera un poco más bella que su fea esposa, y por lo tanto, era más lascivo que Song Yu. No se sabe si existió una persona real que se llamara Deng Tuzi, pero su nombre se ha convertido en un nombre propio que define a los hombres lascivos.

En la dinastía Han, destaca Dong Fangshuo (东方朔), uno de los humoristas más conocidos de la historia china. Fue uno de los primeros creyentes y practicantes del Taoísmo. Fue considerado el más sabio de su época y siempre se contaban sus anécdotas y curiosidades. Era uno de los mandarines favoritos del rey y siempre le acompañaba para hacerle reír. En muchos de sus textos narrativos, usó cuentos históricos y textos clásicos para aludir a los sucesos de aquel

---

<sup>320</sup>. Anécdota en base de Da yan fu (大言赋) y Xiao yan fu (小言赋) de Song Yu.

entonces usando un tono humorístico pero con un matiz serio y profundo.

En la época de Wei y Jin, el humor se convirtió en una actitud de vida y en una regla de comportamiento. Los letrados de aquella época buscaban la belleza íntima de la vida cotidiana. Se pintaban de blanco, se ponían perfumes y se vestían de manera elegante al mismo tiempo que buscaban la libertad espiritual y la singularidad personal. Lo más destacable quizás fueran los siete sabios del bosque de bambú. Ideológicamente, son personas que seguían la filosofía de Taoísmo, buscando una libertad ilimitada por medio de charlas, consumo de alcohol, y de su comportamiento. Utilizaban sátiras para criticar la hipocresía, las normas sociales y la secularización. También destacó en esta época Tao Qian. Lin Yutang le criticó así:

It was about seven hundred years later, after these two forces had met and mixed, that there emerged what seems to my mind the most mature humorous spirit of China. I refer to Tao Chien the poet, in whose spirit the last slightly sour note, which existed in Chuangtze, was lost, and humor, joined to an understanding acceptance of life, evoked only a kindly, leisurely smile.<sup>321</sup>

Las anécdotas de estos letrados fueron recordadas como narrativas breves en el libro *Shi shuo xin yu* [*Una nueva recopilación de cuentos del mundo*] de las dinastías Meridionales y Septentrionales. Se recuerda, por ejemplo, a un letrado célebre que se acostaba boca arriba bajo el sol del mediodía en pleno verano diciendo a la gente curiosa que estaba extendiendo los libros (en China, describimos a un sabio que tiene un estómago lleno de sabiduría); otro erudito comía las cañas dulces desde sus raíces ásperas hasta sus brotes azucarados explicando que lo hacía así para entrar en circunstancias cada vez mejores.

Con la llegada de la dinastía Tang y Song, la elaboración de poemas predominó en la vida cultural de los letrados. En los poemas de los poetas gigantes como Li Po, Bai Juyi, e incluso Du Fu, que era un poeta que representaba muy bien la dura realidad de la sociedad, podemos encontrar síntomas de humor. También, se

---

<sup>321</sup>. Kao, George (ed.). *Chinese Wit and Humor*. Nueva York: Coward-McCann, 1946, pág. xxxiv.



escribían prosas que contenían un humor satírico, entre las cuales destacan las de Han Yu. En la dinastía Song, podemos hallar poemas humorísticos de Su Shi, Wang Anshi, Lu You, etc. Por ejemplo, en un poema de Su Shi a su amigo Chen Jichang, le describe como un fanático del budismo que solía charlar con sus amigos de este tema durante toda la noche, pero Chen Jichang tenía una mujer muy dominante y, cada vez que le llamaba, sentía miedo y temblaba hasta que se le caía el bastón. En los versos, el poeta usa técnicas de metáfora y exageración para comparar la voz de la mujer de su amigo con los rugidos del león.

En realidad, en las dinastía Tang y Song era costumbre escribir poemas de burlas entre letrados. Wei Yuming esbozó la siguiente estadística:<sup>322</sup>

**Tabla 14: Número de poemas de burlas de los poetas de las dinastía Tang y Song, en base a las estadísticas de Wei Yuming**

Bai Juyi	Du Fu	Liu Yuxi	Han Yu	Huang Tingjian	Lu You
89	33	13	10	100+	360+

(“+” en la ficha significa “más”)

Aparte de los poemas de burlas, los poetas también escribían poemas humorísticos denominados Da you shi y Yao ming shi. Los primeros solían utilizar palabras vulgares y humorísticas y asimismo, estructuras distintas a las de los poemas ortodoxos, mientras que los segundos combinan los nombres de la medicina china en los poemas para ir jugando con los significados y sonidos.

En la dinastía Ming y Qing (1368-1911), la ficción alcanzó la misma importancia que los poemas. Fue en esta época cuando aparecieron las cuatro novelas clásicas: *Romance de los tres reinos* (1330) de Luo Guanzhong, *A la orilla del agua* (1373) de Shi Nai'an y Luo Guanzhong, *Viaje al Oeste* (1590) de Wu Cheng'en, y *Sueño en el pabellón rojo* (1792) de Cao Xueqin. Aparte de estas obras, libros como *El ciruelo en el vaso de oro* (1610) de Lanling Xiaoxiaosheng,

<sup>322</sup>. 魏裕铭 Wei Yuming. *Zhongguo gudai youmo wenxue shilun* (中国古代幽默文学史论) [La historia del humor antiguo chino]. Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 2010, págs. 303-454.

*Anécdotas de letrados* (1803) por Wu Jingzi y *Flores en el Espejo* (1818) por Li Nuzheng también muestran el nivel de la elaboración de la ficción de aquella época. Además, Baowen laoren recopiló narrativas breves de Feng Menglong y Ling Mengchu en *Espectáculo curioso de hoy y del pasado* a finales de la dinastía Ming. Pu Songling recolectó y reelaboró narraciones breves en *Extraños cuentos de liaozhai* (1766). Muchas de estas narraciones tienen un tono humorístico.

En la novela *A la orilla del agua*, que relata cómo 108 forajidos se reúnen en el Monte Liang para formar una fuerza armada en contra del poder corrupto del gobierno central, casi todos los personajes tienen unos caracteres muy destacables y vivos bajo el pincel del autor. Entre tantos, tomamos el personaje Lu Zhishen como ejemplo. Se trata de un monje, pero que no cumple con las normas budistas, toma alcohol y come carne, arranca un árbol a mano y mata a un mandarín corrupto de un puñetazo.

El Rey Mono de la obra *Viaje al Oeste* será el personaje literario más querido entre los chinos y también muy popular en toda Asia por sus ingentes adaptaciones y sus diversas maneras de representación. La obra trata de las aventuras de un Monje Xuanzang que va a la India para recibir los sutras budistas, acompañado por sus tres discípulos: el Mono Rey, Sun Wukong, el cerdo, Zhu Wuneng y el duendecillo Sha Seng. Para llegar a su destino, necesitan superar 81 dificultades y luchar contra distintos fantasmas que creen que si comen la carne del Monje Xuanzang, se convertirán en inmortales. Muchos eruditos piensan que es una novela que satiriza al gobierno y el sistema social de aquel entonces. El Rey Mono es travieso, no respeta las reglas sociales, se burla del Rey del paraíso, de los budas y de los mandarines; representa el humor picaresco. Otro personaje humorístico es el cerdo Zhu Wuneng. Era un general en el paraíso y fue castigado a transformarse en cerdo por propasarse con la Diosa de la Luna. En la novela, también se nota el uso de bastantes recursos retóricos de representación del humor, como la exageración, la repetición, la comparación, la personificación, etc.

En otras novelas como *Sueño en el pabellón rojo*, los párrafos más conocidos y

graciosos podrían ser los capítulos de las vistas de Liu Lao-Lao, familiar pobre de una gran familia, al Jardín de las Vistas Espectaculares. Durante sus dos visitas, cuenta chistes vulgares y se presenta como payaso para agradar a los demás.

En otra novela, *Anécdotas de letrados*, el autor ironiza la tontería y la adhesión pertinaz a las reglas caducas de los letrados. En *Flores en el espejo*, que parece *Los viajes de Gulliver* de China, el protagonista viaja por países de enanos, gigantes, mujeres, caballeros virtuosos, avaros, gente con doble cara, gente con cabezas de perro y de cerdo, personas sin intestinos, etc.

A finales de la última dinastía china, la dinastía Qing, las novelas revelaron las injusticias sociales, los gobiernos corruptos y los aspectos negativos de la realidad social. Por ejemplo, *Guanchang xianxin ji* [*La exposición del mundo funcionario*] es una novela similar a *Anécdotas de letrados*, *Lao can youji* [*Viaje de un decrepito*] narra las anécdotas curiosas que ve un médico durante su viaje, *Ershinian mudu zhi guaizhuang* [*Fenómenos extraños vistos durante veinte años*] es una novela china parecida al *Lazarillo de Tormes*, en que la herencia del protagonista ingenuo es incautada por sus tíos y entra en la ciudad en búsqueda de una nueva vida.

Otro libro humorístico de esta época es *He Dian*. Trata de la vida subterránea imaginaria de los fantasmas, pero revela la realidad social mediante un humor escatológico y obsceno. Empieza con un verso:

No sé hablar de nada, tampoco me gusta jugar con palabras,  
Sólo me encanta escupir gusanos y hacer burlas ante la gente.  
Echar pedos y pedos es lo que parece razonar mejor.

#### **3.5.3.4. El humor en la China contemporánea**

Después del Movimiento de la Nueva Cultura, se inició la moda de escribir en chino moderno y la narrativa se convirtió en el género más popular y esencial debido a la importación de la cultura occidental.

Para empezar esta parte, una figura que no se puede ignorar es Lu Xun (1881-1936), considerado uno de los vanguardistas del Movimiento de la Cultura Nueva e iniciador de la novela moderna china. A través de sus obras más representativas como *La verídica historia de A Q* (1921) y *Diario de un loco* (1918), plasmaba personajes comunes, del rango más bajo de la sociedad, con un tono de humor negro y satírico. *El Diario de un loco* es el primer libro publicado en la nueva lengua. El protagonista del libro cree que toda la gente de su pueblo son una especie de caníbales que se lo quieren comer, mientras que los demás le consideran loco.

Otra persona importante en el desarrollo de la investigación del humor chino y también practicante del humor moderno chino es Lin Yutang (1895-1976). Lin Yutang empezó a usar la palabra You Mo (幽默) según el concepto de humor del mundo occidental. También fundó la publicación *La Anécdota*, una revista en la que se publicaban textos humorísticos que inspiraban a más gente a prestar atención al humor.

Desde el inicio de la nueva República China hasta hoy en día, muchos estudiosos se han dedicado a la investigación del humor y han hecho hincapié sobre el valor del humor en la redacción de textos de casi todos los tipos. Desde las comedias *Un abeja*, y *Opresión* de Ding Xiling (1893-1974), los poemas de Wen Yiduo (1899-1946), las narraciones *El camello Xiangzi* y *Divorcio* de Lao She (1899-1966), la narrativa *El matrimonio de Xiao Er'hei* de Zhao Shuli (1906-1970) hasta la novela *La fortaleza asediada* de Qian Zhongshu (1910-1988), muchos grandes escritores nos han dejado numerosas obras humorísticas que cubren casi todos los rangos y aspectos de la sociedad, desde las vidas de los campesinos más vulgares hasta las de los letrados de nuevas generaciones.

En la segunda mitad del siglo XX, destaca el escritor Wang Shuo que lidera el movimiento de la literatura picaresca china, Jia Pingao que escribe con el humor original y vulgar del pueblo, Wang Meng que destaca por su humor satírico y Wang Xiaobo que tiene un tono de humor negro. Más recientemente, los

escritores de la nueva generación, por ejemplo, Feng Tang y Han Han, combinan perfectamente su sentido del humor con el nuevo espíritu de la sociedad.

#### **3.5.4. Las características más destacables del humor chino**

En primer lugar, después de explorar las tres líneas destacadas en la tradición del desarrollo de la literatura humorística —el teatro, los cuentos folclóricos, la poesía y novelas redactadas por los letrados--, podemos concluir que la cantidad del humorismo para el puro entretenimiento es menor en la tradición china. El humor chino destaca por su valor pragmático de moralización mediante sátiras.

En cuanto al teatro, destaca mucho su contenido crítico. Aunque durante toda la historia antigua, la literatura teatral nunca había logrado un lugar muy elevado y los artistas eran despreciados, las creaciones de dramas eran unas diez veces más numerosas que las de novelas<sup>323</sup> y, además, añadir contenidos satíricos se convirtió en una costumbre durante generaciones. Desde los bailes de los chamanes, las Can jun xi de la Dinastía Tang y las comedias en la madurez de la Dinastía Song y Yuan hasta las representaciones actuales de Xiangsheng, la mayor parte del teatro chino no debe ser considerado comedia o tragedia sino tragicomedia. Una de las mejores tragedias chinas de Guan Hanqing, *La injusticia súbita de Dou E*, trata de una chica inocente acusada de envenenar a un hombre y castigada a la pena de muerte por un mandarín irresponsable. Sin embargo, aquí no acaba el cuento. Después de la muerte, el espíritu de la chica encuentra a su padre que ya es un mandarín de alto rango y le pide ayuda para aclarar la injusticia; de este modo, el espíritu de la chica queda satisfecho y se prepara para ir a la otra vida. Además, el drama no carece de personajes secundarios graciosos para hacer chistes y burlas.

A diferencia de los cuentos folclóricos y chistes de la cultura occidental, los personajes de los cuentos chinos son principalmente personas y la mayor parte de los cuentos chinos se cuentan satíricamente. Respecto a la tercera línea, la de los poemas, desde la antigüedad, el Shi Jing ya muestra la tradición de las sátiras

---

<sup>323</sup>. Zheng Zhenduo 郑振铎. *Zhongguo suwenxue shi* (中国俗文学史) [*Historia de la literatura vulgar*]. Beijing: Dongfang chubanshe, 2012, págs. 9-10.

sobre los fenómenos injustos de la sociedad y sobre las políticas, y se ha convertido en una tradición literaria china.

En segundo lugar, lo implícito es quizás la característica más común del humor en todos los países, pero cada país tiene diferentes estilos y grados para expresar lo implícito. La literatura china desde el comienzo de su historia es implícita en la manera de expresarse y deja un gran margen para hacer pensar a los lectores. Este fenómeno también se puede encontrar en muchas otras formas de arte, como la pintura china: lo que se pinta sólo crea un entorno, es en los espacios vacíos donde se expresan los pensamientos de los pintores.

En tercer lugar, las políticas influyen mucho en el humor chino. Según Hu Fanzhu, hay cuatro momentos de apogeo en la literatura humorística china: las épocas anteriores a la dinastía Qin, los periodos Wei y Jin, la dinastía Ming y, la época contemporánea después del Movimiento de la Nueva Cultura.<sup>324</sup> Coinciden con las épocas que poseen menos restricciones literarias y mayores libertades de expresión. El primer emperador de la dinastía Qin quemó los libros históricos de los antiguos reinos y las obras clásicas del confucianismo y enterró vivos a unos cuatrocientos eruditos. En la dinastía Song, el gran poeta y humorista, Su Dongpo recibió castigos corporales y fue exiliado. A finales de la dinastía Ming y durante la dinastía Qing, las inquisiciones literarias fueron más frecuentes y por lo tanto los letrados estaban preocupados y fueron más cuidadosos con sus escritos. Es sabido que una condición básica del humorismo es la valentía para expresarse. Cuanto mayores son las censuras literarias, más empeora la producción del humor.

Últimamente, hay formas humorísticas que son específicas de la cultura china. Por ejemplo, las actuaciones de Xiangsheng y los poemas de Da yo shi y Yao ming shi que mencionamos anteriormente. Otro componente importante es el Xie hou yu, que es una forma folclórica de juego de palabras especial de China. Se forma con dos partes y, generalmente, sólo se presenta la primera parte que es

---

<sup>324</sup>. Hu Fanzhu 胡范铸. *Youmo yuyanxue* (幽默语言学) [*La lingüística del humor*]. Shanghái: Shanghái kexue chubanshe, 1987, pág. 16.

una metáfora para encaminarnos a la segunda parte que sirve de explicación. Por ejemplo: La hija del emperador – no se preocupa de casarse (porque es rica y seguro que se casaría con cualquiera que ella deseara); la cola de conejo – no dura mucho (la cola del conejo es corta, como un tiempo breve); una comadreja felicita el año nuevo a una gallina – no tiene buenas intenciones, etc.

Hasta aquí hemos organizado algunas de las principales nociones del humor, su etimología y clasificaciones; y hemos dado un breve repaso al desarrollo histórico, a la historia del humorismo español y, a las corrientes más destacadas del humorismo en China. Ahora analizamos las principales características y problemas de la traducción del humor verbal (parte 4) para poder, posteriormente, aplicarlos al análisis de las traducciones de los cuentos humorísticos chinos de Marcela de Juan (parte 5).





## 4. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR VERBAL

### 4.1. El mecanismo del humor

En el ámbito de investigación del humor, podemos decir que existen tres grandes escuelas de teorías: la de la superioridad, la del alivio y la de la incongruencia (contraste).<sup>325</sup> Puesto que la primera ha dominado el ámbito de la investigación durante más de 2000 años desde la antigüedad, empezamos por el análisis de la teoría de la superioridad y pasamos luego a la teoría del alivio y la de la congruencia.

#### Teoría de la superioridad

Los ilustres pensadores, como Platón, Aristóteles y Cicerón, consideraban que el humor era una emoción sugerida por la pérdida de auto-control; cuando esta opinión se mezclaba con la ideología cristiana, el humor fue considerado como algo negativo.

Platón, “el primer teorizador de humor”,<sup>326</sup> consideraba que cuando percibíamos la ignorancia de nuestros amigos, que se ponía de manifiesto cuando éstos se creían poseer riquezas, cualidades corporales y del alma en un grado superior a la verdad, nos reíamos de lo ridículo, con un placer mezclado con cierta envidia, ya que “los envidiosos se regocijan con el mal de su prójimo”. Además, como la envidia era un dolor del alma, frente de lo ridículo, nos reíamos con una mezcla de placer y dolor.<sup>327</sup> Su discípulo, Aristóteles, en su *Poética*, dijo:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.<sup>328</sup>

A pesar de que Platón consideraba que reíamos del aspecto ridículo de la

---

<sup>325</sup>. Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994, pág. 46.

<sup>326</sup>. *Ibíd.*, pág. 18.

<sup>327</sup>. Platón. “Filebo”. *Obras completas*. Ed. de D. Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, Editores, 1871, págs. 100-106.

<sup>328</sup>. Aristóteles. *Poética*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. [Libro electrónico].

ignorancia, Aristóteles pensaba que nos regocijábamos con lo ridículo de cierta deformidad de los otros. Ambos, sin embargo, tenían una actitud contraria al humor y suponían que en el fondo, el humor se producía por una emoción de desprecio hacia el prójimo. Los estoicos siguieron insistiendo en esta creencia y los puritanos británicos, muchos siglos más tarde, escribieron tratados contra la comedia y, en el siglo XVII, bajo el poder de Cromwell, cerraron todos los teatros.

René Descartes (1596-1650), consideraba que la risa era provocada por un cierto gozo mezclado siempre con alguna admiración o algún odio. Según él, la irrisión provenía de percibir un mal en la otra persona y, al mismo tiempo, de sentir odio hacia ese mal y goce por verlo en una persona que considerábamos digna de ese mal.<sup>329</sup>

Thomas Hobbes (1588-1679) formuló su famosa teoría de la “gloria súbita”. Según él, “la pasión de la risa no es más que una repentina gloria que surge de una súbita concepción de cierta preeminencia de nosotros mismos, en comparación con las inseguridades de otros o con alguna inseguridad de nuestra pasada, cuando de pronto las recordamos, excepto cuando conllevan algún deshonor presente.”<sup>330</sup> De ahí que, según Hobbes, la risa sea una manera de humillar a los demás y, también, a nosotros mismos siempre y cuando no nos haga daño. Asimismo, el humor tiene que pasar de lo particular a lo general para evitar molestar al prójimo. De un modo similar, Jean Paul (1763-1825), destacó la índole de “universalidad” del humor considerando que el humorista se fijaba en la necedad y la locura general del ser humano y no de unas personas particulares. Concluía que el humor era la “destrucción de lo sublime”.<sup>331</sup>

Las teorías de la superioridad insisten en la esencia negativa del humor, pensando que la gente utiliza el humor con mala intención, normalmente con intención agresiva, para degradar y despreciar a los demás. De esta manera, se supone que aumentaría su auto-confianza y estima. Sin embargo, aunque se

---

<sup>329</sup>. Descartes, René. *Las pasiones del alma*. Madrid: Tecnos, 1997, págs. 190-194, 250-253.

<sup>330</sup>. Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Madrid: Editora Nacional, 1979, pág. 159-160.

<sup>331</sup>. Jean, Paul. *Introducción a la estética*. Ed. de Pedro Aullón de Haro. Madrid: Verbum, 1991, 93-94.

insista en que la sensación de superioridad es integrante imprescindible del humor, los eruditos modernos consideran el humor un atributo positivo del ser humano. Arthur Koestler, por ejemplo, considera que el humor es una de las actividades creativas de la mente humana, junto con el descubrimiento científico y el arte.

### **Teoría del alivio**

Hasta el siglo XVIII, los eruditos había creído que por los nervios humanos fluían los espíritus que controlaban el comportamiento. Cuando nuestro deseo de hacer algo encontraba obstáculos, estos se acumulaban y la única consolación era mover los músculos de manera burlesca.<sup>332</sup> En el siglo XIX, cuando los científicos sustituyeron las teorías del espíritu por la de la energía nerviosa, se formularon dos teorías clásicas del alivio, la de Herbert Spencer (1820-1903) y la de Sigmund Freud (1856-1939), que se basaban en estos descubrimientos.

En la tesis *On the Physiology of Laughter*, Spencer se opuso a la teoría de la superioridad, sosteniendo que no siempre reímos con intención de humillar y que, en muchos casos, la risa contenía dignidad. Consideró que la sensación que recibían los nervios aferentes se dirigía a centros ganglionares y luego se repartía en varios nervios eferentes que descargaban sus energías con movimientos corporales, influencias en las vísceras e ideas, emociones y otras sensaciones. Spencer concluyó que la causa general de la risa era una descarga de energía nerviosa producida por una fuerte sensación mental o física.<sup>333</sup>

El otro sistema teórico clásico del alivio es el propuesto por Freud. Freud distinguió entre el chiste, lo cómico y el humor, reclamando: “el placer del chiste nos pareció surgir de un gasto de inhibición ahorrado; el de la comicidad, de un gasto de representación (investidura) ahorrado, y el del humor, de un gasto de sentimiento ahorrado.” Aunque el placer de estos tres efectos deriva de un gasto de la actividad anímica, los tres tienen mecanismos distintos.

---

<sup>332</sup>. Morreall, John. “Phylosophy and Religion”. En: *The Primer of Humor Research*. Ed. de Victor Raskin, 2008, págs. 211-241.

<sup>333</sup>. Spencer, Herbert. *On the Physiology of Laughter*. En: *Essays on Education and Kindred Subjects*. London: Everyman's library, 1861, págs. 298-309.

En primer lugar, para Freud, la creación de un chiste parece ser trabajo del sueño, porque por una parte, las técnicas que se adoptan en ambos son las mismas: incluyen la condensación, el desplazamiento, la falacia, el contrasentido, la figuración de lo contrario. Por otra parte, tanto el trabajo del sueño como la creación del chiste cancelan la represión de las sensaciones hostiles y sexuales y, de esta manera, el placer se suscita gracias a la satisfacción de las pulsiones y además, esta energía anímica que usamos para reprimir las sensaciones inhibidas se ahorra y se convierte definitivamente en risa.

En segundo lugar, Freud comentó sobre lo cómico. En este caso, a diferencia de la energía ahorrada en la represión que vemos en la creación de chistes, la energía se reserva a la destrucción de una representación. Al inicio, encontramos algo curioso y usamos la energía anímica para buscar sus causas y creamos cierta expectativa, sin embargo, el resultado no se parece en nada a lo que hemos esperado y esta desilusión, que se convierte en energía ahorrada, se descarga gracias a la risa.

En tercer lugar, Freud habló del humor. A pesar de que en el primer libro sobre el chiste, Freud sólo dedicó la última sección a esta cuestión, considerando que el humor era más complicado en comparación con el chiste y lo cómico. En 1927, Freud escribió un nuevo artículo en torno al humor y lo publicó en 1928. Freud dedujo que la ganancia humorística provenía del “afecto ahorrado”. Es decir, preparamos emociones negativas, tales como furor, dolor, miedo, temor e incluso desesperación, y estamos a punto de expresarlas, cuando descubrimos que son algo inesperado en nuestra suposición, en lugar de exteriorizar estos sentimientos, descargamos esta energía ahorrada en forma de risa. Además, según Freud, en base a “algo de liberador” que también poseen el chiste y lo cómico, debemos añadir a las singularidades del humor “algo de grandioso y patético”, cuya esencia es “el triunfo del narcisismo”, triunfo del *superyó* ante el yo. Este *superyó*, que se alberga en la estructura del yo, disfruta de una “grandiosa superioridad” que le permite identificarse como padre y protege al hijo (yo) y le aleja de un sufrimiento amargo creando en él una ilusión que le posibilita

la ganancia de placer.<sup>334</sup>

### **Teoría de la incongruencia**

Otro tipo de análisis sobre el humor son las teorías de la incongruencia que, aparentemente, han dominado este ámbito de investigación hasta hoy en día.

Aunque desde el principio, tanto Aristóteles como Cicerón habían planteado la diferencia entre lo que la gente espera y la realidad, sus seguidores pusieron más atención en la esencia de la superioridad. Entre los eruditos que investigaron el humor en base de las teorías de la incongruencia, destaca Kant. Kant propuso que la risa era “una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada”, por eso, todo lo que podía excitar risa debía abarcar un cierto absurdo, ya que nuestro entendimiento no podía encontrar una satisfacción completa. Además, Kant explicaba que el humor significaba “el talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta a lo ordinario, y sin embargo, conforme a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu”.<sup>335</sup> El humor, para Kant, es un talento provocador de risa. El humor provoca voluntariamente una expectativa extraordinaria en la gente que luego se transforma tajantemente en nada, conforme a ciertos principios de la razón.

Más tarde, Arthur Schopenhauer sugirió que “el fenómeno de la risa designa la súbita percepción de una incongruencia entre tal concepto y el objeto real pensado mediante él, o sea, entre lo abstracto y lo intuitivo.” Schopenhauer destacó que la ganancia de placer provenía de la victoria del conocimiento intuitivo sobre el pensar. Además, según Schopenhauer, el humor se basa en un ánimo subjetivo serio y sublime que “entra involuntariamente en conflicto con un mundo externo muy heterogéneo, al que no puede esquivar, así como tampoco puede renunciar a sí mismo; por eso, como mediación, intenta pensar su propio parecer y ese mundo externo mediante los mismos conceptos, los cuales reciben

---

<sup>334</sup> . Freud, Sigmund. “Der Humor”. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorroutu, 1989-1991, vol. VIII, págs. 155-162.

<sup>335</sup> . Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, págs. 238-244.

una doble incongruencia ya sea por este lado o por el otro con lo real pensado mediante ellos, con lo cual se origina la impresión de lo intencionalmente irrisorio, o sea, de la broma, tras lo cual está oculto y se deja traslucir lo más profundamente serio.”<sup>336</sup>

A través de la aceptación de estas teorías se empezó a dudar de la naturaleza irracional del humor, ya que este tipo de incongruencia se producía en contra de los conocimientos del ser humano, que definiríamos como razón y se consideraba este tipo de experiencias como causa de alegría. Además, los eruditos dudaban de que la percepción de la incongruencia puede estimular miedo, furia, disgusto y otros sentimientos distintos del humor; del mismo modo que la ganancia del placer gracias a la percepción de la incongruencia puede derivar de lo grotesco, lo macabro, lo terrible, lo extraño y lo fantástico.<sup>337</sup>

No obstante, en general, esta teoría es la más aceptada y aplicada en la investigación moderna del humor. Los eruditos chinos adoptan generalmente esta teoría en su investigación. Por ejemplo, Chen Xiaoying explica en su libro que “cuando ponemos varias cosas no relacionadas para realizar una comparación, mediante una serie de técnicas tales como la repetición, la imitación y la inversión, entonces hacemos perder la armonía y trastornamos las relaciones establecidas entre las cosas, de esta manera, contraponemos el desarrollo de las cosas con nuestra expectativa para crear una ilusión, que nos produciría un sentimiento de humor.”<sup>338</sup>

Además, los estudiosos siguen completando y refinando la teoría de la incongruencia. Michael Apter consideró que se tenía que añadir un “playful frame of mind” como un estado mental de preparación para la percepción de incongruencias, puesto que para una persona sumergida en una tristeza profunda era difícil adoptar una actitud humorística. Avner Ziv propuso la “lógica local” que

---

<sup>336</sup>. Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de Roberto R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2010, págs. 127-141.

<sup>337</sup>. Morreall, John. “Philosophy of humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Salvatore Attardo, Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 566-570.

<sup>338</sup>. Traducción propia párrafos extractos de *Youmode aomi* (幽默的奥秘) [*El secreto del humor*] de Chen Xiaoying. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1989, pág. 355.

se debía adoptar durante el proceso de la comprensión del humor para evitar el fracaso del humor.<sup>339</sup> O sea, un “humor mindset” prepara al receptor del humor para la “asimilación fantástica” y no para una resolución realista ante la percepción de incongruencias.<sup>340</sup> Jerry Suls y Thomas Shultz construyeron separadamente la teoría de la Congruencia-Resolución, que insistía en que la percepción simple no inspiraba ganancias de placer, sino que la causa principal era la resolución de la incongruencia.<sup>341</sup>

Otros eruditos intentan interrelacionar estas tres teorías de humor. Arthur Koestler, por ejemplo, dividió el humor en dos aspectos: su estructura intelectual y sus dinámicas emocionales. Creía que la primera albergaba la incongruencia y que en las segundas, se encerraban diversas emociones que el humorista excitaba y que el receptor descargaba mediante la risa. Según Koestler, existe una variedad de emociones que coincide con formas distintas del humor, pero cualquiera de estas emociones contiene un elemento básico: una pulsión de agresión o compresión. Esta tendencia de “agresión” puede ser muy sutil y hasta pasar inadvertida. Koestler resumió:

The more sophisticated forms of humour evoke mixed, and sometimes contradictory, feelings; but whatever the mixture, it must contain one ingredient whose presence is indispensable: an impulse, however faint, of aggression or apprehension. It may be manifested in the guise of malice, derision, the veiled cruelty of condescension, or merely as an absence of sympathy with the victim of the joke—a ‘momentary anesthesia of the heart’, as Bergson put it. I suppose to call this common ingredient the aggressive-defensive or self-asserting tendency.<sup>342</sup>

Victor Raskin también indicó que:

The three approaches actually characterize the complex phenomenon of humor from very different angles and do not at all contradict each other – rather they seem to

---

<sup>339</sup> . Attardo, Salvatore. “Incongruity and Resolution”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Salvatore Attardo. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 383-384.

<sup>340</sup> . E, Ford, Thomas. “Humor Mindset”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Salvatore Attardo. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 361-362.

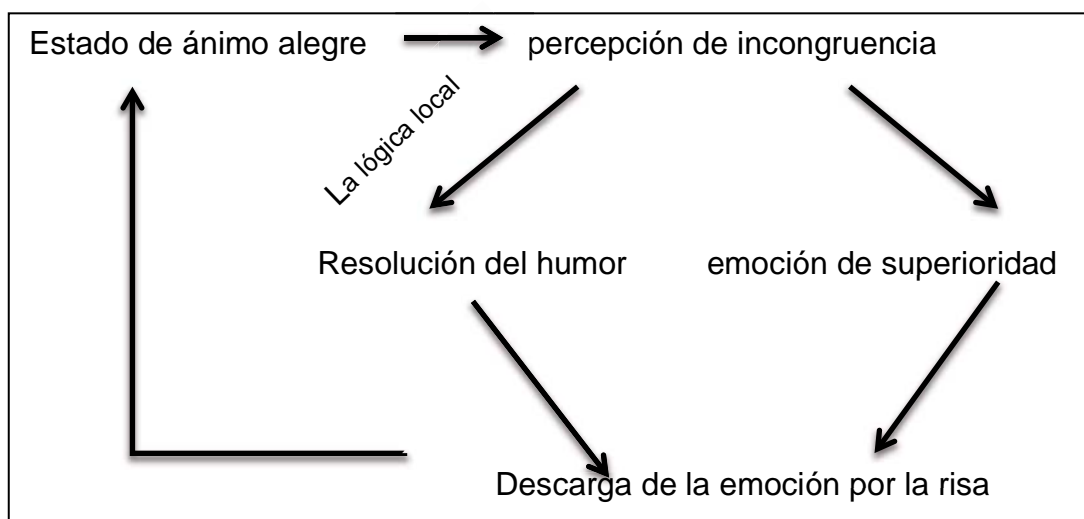
<sup>341</sup> . Morreall, John. “Philosophy of humor”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Salvatore Attardo. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, pág. 569.

<sup>342</sup> . Koestler Arthur. *The Act of Creation*. Gran Bretaña: Pan Books Ltd., 1977, pág. 54.

supplement each other quite nicely. In our terms, the incongruity-based theories make a statement about the stimulus; the superiority theories characterize the relations or attitudes between the speaker and the hearer; and the release/relief theories comment on the feelings and psychology of the hearer only.<sup>343</sup>

En un artículo titulado “A Psychoanalytical Perspective of Humor” publicado en *Humor* en 2001, Gerard Matte concluía que el alivio y la superioridad eran “partes de las dinámicas psicoanalíticas” o “los estímulos” del mecanismo del humor, mientras que la incongruencia era lo esencial.<sup>344</sup> Sin embargo, estos intentos de combinar estas tres teorías del humor no son recientes, el defensor de la teoría de superioridad, Thomas Hobbes, consideraba que lo que “mueve a risa ha de ser necesariamente nuevo e inesperado”,<sup>345</sup> el portavoz de la teoría de alivio, Herbert Spencer, creía que “la risa es resultado de la percepción de una incongruencia”.<sup>346</sup> En conclusión, una persona en un estado de ánimo alegre, percibe una incongruencia y lo soluciona mediante una “lógica local”, esto le excita la emoción de superioridad y ésta persiste incluso tras resolución de la incongruencia a causa de su inercia y se descarga mediante la risa. Podemos mostrar este proceso en una figura:

**Figura 7: El mecanismo cognitivo del humor**



<sup>343</sup>. Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht [etc.]: Reidel, 1985, pág.40.

<sup>344</sup>. Matte, Gerard. “A Psychoanalytical Perspective of Humor”. *Humor*. 14-3, 2001, págs. 223-241.

<sup>345</sup>. Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Madrid: Nacional, 1979, pág. 159.

<sup>346</sup>. Spencer, Herbert. “On the Physiology of Laughter”. En: *Essays on Education and Kindred Subjects*. London: Everyman`s library, 1861, pág. 298.



## 4.2. Las teorías lingüísticas del humor

Los estudiosos generalmente dividen el humorismo en humor verbal y no verbal. El segundo abarca el humor visual, físico y otras expresiones tales como la música humorística y que no se incluye en el corpus de esta tesis, aunque en esencia, ambos comparten el mismo mecanismo cognitivo. Los lingüistas que se dedican a la investigación del humor dividen el humor verbal en dos géneros: el humor verbal en el sentido más refinado, que depende de los efectos fonológicos, y el humor referencial que depende principalmente de la significación del texto.

El mecanismo lingüístico del humor puede ser el “signified”, o las denominadas “implicatures”, mientras que el lenguaje del humor sería el “signifier” o “explicatures”. El mecanismo cognitivo particular del humor exige una estructura especial de expresión. Los lingüistas consideran que los chistes son formas humorísticas concisas y representativas y los toman como punto de partida para la investigación de textos humorísticos más extensos. Entre las teorías programáticas del humor, la *Teoría del humor de los guiones semánticos* (SSTH), desarrollada por Victor Raskin y *La teoría general del humor verbal* (GTVH), formulada por él en colaboración con Salvatore Attardo, relacionan estrechamente con el mecanismo incongruencia-resolución del humor y han dominado el ámbito de la investigación lingüística del humor.

### Desde la teoría de isotopías y la de marcos al SSTH

Aunque en *Sémantique structurale* (1966) Greimas nunca se dedicó específicamente a la investigación del humor, Attardo Salvatore consideraba que los comentarios que hizo Greimas sobre el humor consistían en “el origen de una rama de investigación del humor relativamente importante en Europa”. Greimas desarrolló el modelo “Isotopy- disjunction” (IDM) en los años 60 del siglo XX.<sup>347</sup>

Greimas consideró que las isotopías eran “cualquier itinerario de agrupación lingüística”,<sup>348</sup> es decir, uniones de campos semánticos que daban homogeneidad al texto. Y las analizó mediante un chiste:

---

<sup>347</sup>. Attardo, Salvatore. *Lingüistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994, pág. 62.

<sup>348</sup>. *Ibíd.*, pág. 92.

C'est une brillante soirée mondaine, très chic, avec des invités triés sur le volet. A un moment, deux convives vont prendre un peu d'air sur la terrasse:

---Ah ! Fait l'un d'un ton satisfait, belle soirée, hein? Repas magnifique... et puis joli toilettes, hein?

---Ça, dit l'autre, je n'en sais rien.

---Comment ça?

---Non, je n'y suis pas allé!

Greimas dividió este texto humorístico en dos partes, la parte de narración y la parte de diálogo. Mientras la primera parte construía una isotopía, la segunda parte añadía otra isotopía y destruía la primera isotopía. Pese a que lo que Greimas propuso no fue una teoría sistemática del humor, su “análisis del mecanismo de destrucción de isotopías y de la estructura de la secuencia lineal del texto” contribuyó fundamentalmente a las investigaciones posteriores.

En el libro *El acto de creación* (1964), Arthur Koestler consideraba que el humor era una muestra de la creatividad humana y proponía la Teoría de la bisociación mediante la siguiente explicación:

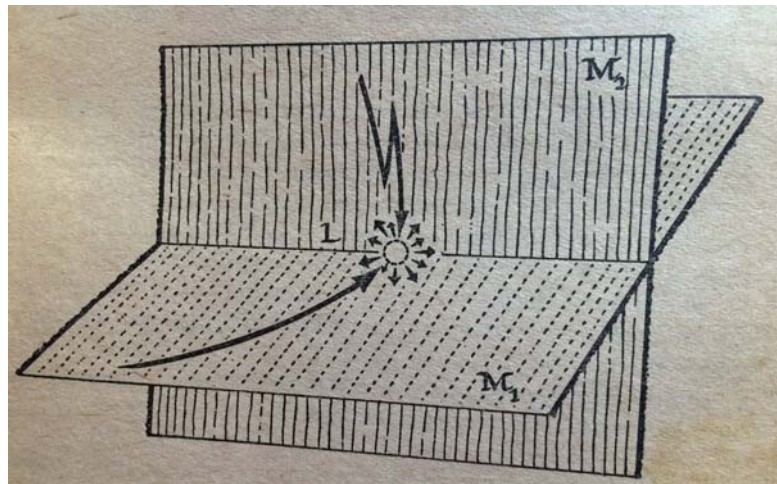
The perceiving of a situation or idea (...) in two self-consistent but habitually incompatible frames of reference (...) The event (...), in which the two intersect, is made to vibrate simultaneously on two different wavelengths, as it were. While this unusual situation lasts, is not merely linked to one associative context, but bisociated with two.<sup>349</sup>

Koestler mostró este mecanismo de bisociación en una figura:

### **Figura 8: Mecanismo de bisociación formulado por Arthur Koestler**

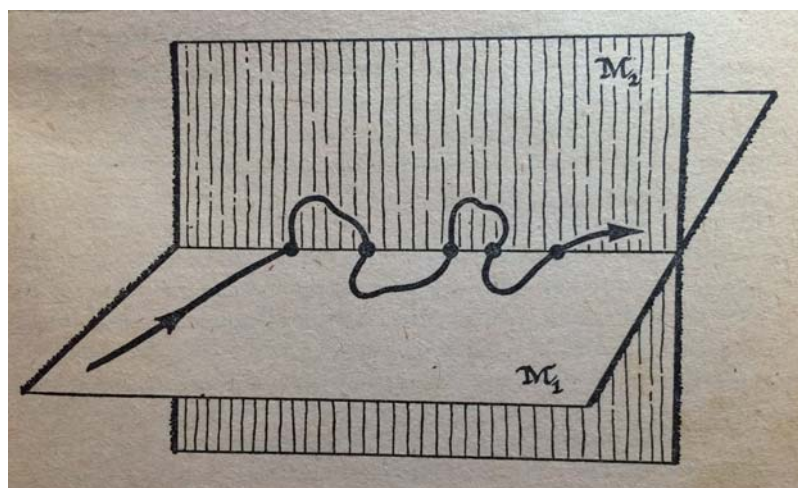
---

<sup>349</sup>. Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. Gran Bretaña: Pan Books Ltd., 1977, pág. 35.



Dos marcos de referencia incompatibles M1 y M2 se encuentran en el evento L. Esta bisociación produce el efecto humorístico. Sin embargo, en un texto humorístico de extensión larga, como las historias de aventuras de Cervantes, el marco de referencia de Don Quijote y el de Sancho Panza, en vez de confluir en un simple evento L, chocan en una serie de “explotaciones menores o de estados de divertimento mental continuado”. Koestler lo representó con otra figura:<sup>350</sup>

**Figura 9: Mecanismo de bisociación en textos extensos formulado por Arthur Koestler**



<sup>350</sup>. *Ibíd.*, pág. 37.

En otro momento, Koestler analizó chistes para aplicar su teoría a casos concretos, por ejemplo:

A marquis of the court of Louis XV unexpectedly returned from a journey and, on entering his wife's boudoir, found her in the arms of a bishop. After a moment's hesitation, the marquis walked calmly to the window, leaned out, and began going through the motions of blessing the people in the street.

"What are you doing?" cried the anguished wife.

"Monseigneur is performing my functions, so I am performing his."<sup>351</sup>

Koestler creía que en este chiste se esperaba una lógica natural de división social y otra de moralidad social, sin embargo, lo que se producía era un enfrentamiento repentino entre ambas a lo largo del texto. La audiencia del chiste percibía la situación en dos "marcos de referencia consistentes, pero incompatibles al mismo tiempo" y justo era esta "bisociación" de marcos la que producía el efecto cómico. Para Koestler, tanto la creación del chiste como la percepción del chiste implican "a sudden leap from one plane or associative context to another".<sup>352</sup>

La teoría de isotopías de Greimas y la de la bisociación de Koestler impulsaron el desarrollo de la investigación lingüística del humor y favorecieron la aparición de SSTH (The Semantic Script-based Theory of Humor) formulado por Victor Raskin, primero en 1979 y, luego, publicado en *Semantic Mechanisms of Humor*, en 1985.

Raskin propone que el valor de la función del humor es su efecto de divertimento y lo formula en una ecuación:  $Hu(S, H, ST, E, P, SI, SO) = X$ , donde  $X = F$  o  $X = U$ .<sup>353</sup> En la ecuación, "S" (speaker) representa al hablante, "H" (hearer) al oyente, "ST" (stimulus) al estímulo, "E" (experience) a la experiencia, "P" (psychology) a la psicología, "SI" (situation) a la situación y "SO" (society) a la sociedad. El resultado "X" de la ecuación representa el valor del humor. Mientras que "X" puede ser igual a la "F" que representa "divertido" (funny), o en casos contrarios, "X" puede ser igual a la "U" que representa "sin gracia" (unfunny). El estado de

<sup>351</sup>. Koestler, Arthur. "Humour and Wit". En: *Encyclopaedia Britannica*, ed.15, vol. 9, 1983, pág. 739.

<sup>352</sup>. *Ibid.*

<sup>353</sup>. Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht [etc.]: Reidel, 1985, pág. 3.

ánimo y la psicología de los participantes pueden afectar el cambio de puntos de vista sobre los guiones semánticos, la experiencia común puede ayudar a elegir y confirmar los guiones más relevantes y la sociedad puede influir en la legalidad de estos guiones. La SSTH es una teoría basada en una estructura semántica idealizada del humor que no tiene en consideración los afectos personales y que siempre considera que el chiste es una novedad para el contexto cognitivo de la audiencia. Es una teoría normativa e “individual-independiente” que trata de la competencia del hablante nativo.<sup>354</sup>

La hipótesis principal de SSTH es que se puede caracterizar como un texto que contiene un solo chiste siempre y cuando se cumplan las condiciones siguientes:

- (1) El texto es compatible completa o parcialmente con dos guiones diferentes,
- (2) Estos dos guiones en el texto son contrarios y se sobreponen uno a otro entera o parcialmente.<sup>355</sup>

Según Raskin, un guión es un organismo complicado de informaciones sobre algo que puede ser un objeto imaginario o real, un evento, una acción o cualidad, etc.; es una estructura cognitiva organizada para proporcionar al receptor la información sobre el mundo del emisor; es un campo semántico conectado por los enlaces semánticos y nudos lexicales. Los enlaces en un guión no se activan igualmente cuando se percibe el humor. Raskin considera que los enlaces tienen distintas longitudes en la cognición individual y las muestra en una figura.<sup>356</sup>

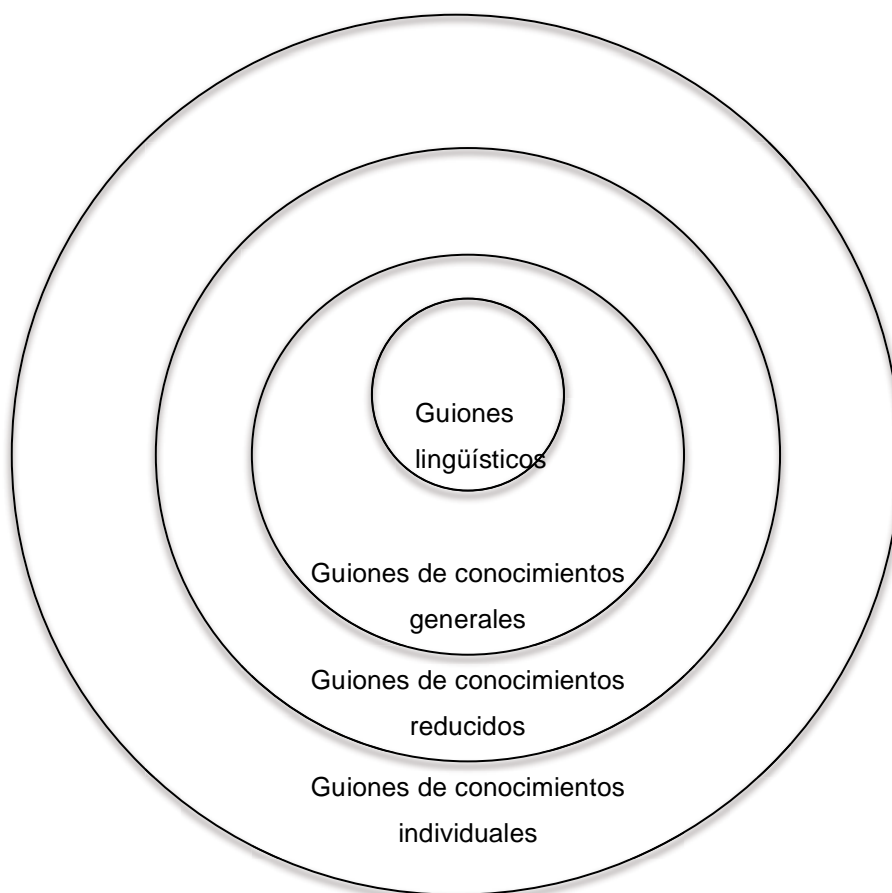
**Figura 10: Distintas longitudes de enlaces de información en la cognición individual formuladas por Victor Raskin**

---

<sup>354</sup>. *Ibid.*, págs. 51-53.

<sup>355</sup>. *Ibid.*, pág. 99.

<sup>356</sup>. *Ibid.*, pág. 135.



De acuerdo con SSTH, un texto puede ser compatible con varios guiones. Por ejemplo, según Raskin, un texto que describe las secuencias de acciones de alguien que se levanta, toma el desayuno y sale de casa puede corresponderse con el guión de salir del trabajo o de excursión. En un texto humorístico, siempre hay dos guiones que se superponen y que se dirigen a dos versiones de comprensiones distintas. La superposición de estos dos guiones no es la causa fundamental del humor. Muchos otros textos, tales como textos ambiguos, figurativos, míticos, alusivos, por ejemplo, presentan guiones que se superponen, pero que no son necesariamente graciosos. Otro requisito muy importante es que los guiones que se superpongan en el texto deben ser contrarios.

Raskin considera que en un proceso de contar chistes, a cambio de preservar el principio de cooperación para una comunicación *bona fide*, los participantes han de colaborar según el principio de cooperación, para una comunicación *non bona fide* formulada por Raskin y, consistente en varias máximas:

- 1) Máxima de cantidad: ofrece exactamente toda la información posible para el chiste;
- 2) Máxima de calidad: habla sólo lo que es compatible con el mundo del chiste;
- 3) Máxima de relevancia: habla sólo lo que es relevante para el chiste;
- 4) Máxima de modo: cuenta el chiste eficientemente.<sup>357</sup>

De ahí que si el hablante quiere contar un chiste, es responsable de garantizar cinco factores:

- 1) un cambio del modo *bona fide* de comunicación al modo *non bona fide* de contar chistes;
- 2) el texto de un chiste planeado de antemano;
- 3) dos guiones (parcialmente) sobrepuestos que son compatibles con el textos;
- 4) una relación de contrariedad entre dos guiones;
- 5) un disparador, obvio o implícito, que ponga de manifiesto la relación de oposición.<sup>358</sup>

Raskin aplica la SSTH al análisis del chiste clásico en la investigación del humor:

“Is the doctor at home?” the patient asked in his bronchial whisper. “No,” the doctor’s young and pretty wife whispered in reply. “Come right in.”

Primero, hay que hacer una lista de los guiones de cada palabra, por ejemplo, en la primera oración:

- (i) IS =Be v. 1. Equal or belong to a set; 2. Exist; 3. Spatial; 4. Must.
- (ii) THE det. 1. Definite; 2. Unique; 3. Generic.
- (iii) Doctor n. 1. Academic; 2. Medical; 3. Material; 4. Mechanical; 5. Insect.
- (iv) AT prep. 1. Spatial; 2. Target; 3. Occupation; 4. State; 5. Cause; 6. Measure.
- (v) HOME n. 1. Residence; 2. Social; 3. Habitat; 4. Origin; 5. Disabled; 6. Objective.

Raskin cree que hay unas normas combinatorias que detectan (i-3) [Spatial] y (iv-1) [Spatial] y que coinciden en la denotación “Spatial”. Se forma así una hipótesis, según la cual se puede eliminar (v-2,3,4,6) [Social; Habitat; Origin; Disabled; Objective]. De acuerdo con la estructura sintáctica, se puede eliminar (v-5)

---

<sup>357</sup>. *Ibíd.*, pág. 103.

<sup>358</sup>. *Ibíd.*, pág. 140.

[Disabled] y así mismo, se determina (ii-2) [Unique] en lugar de (ii-1) [Definite], porque al último le falta un pretexto. Luego, según la segunda oración del texto, se puede confirmar al doctor en el sentido de médico. De esta manera, estas normas combinatorias reducen el volumen de cada guión a estas palabras hasta que se forma una hipótesis semántica del texto. Cuando al final nos preguntamos por qué la esposa del doctor deja entrar al paciente si el doctor no está en casa, volvemos a buscar otro guión del texto desde la parte final y encontramos un guión del médico y el otro del amante que contrastan por su oposición real/ irreal con relación al sexo.

Raskin concluye que existe tres tipos básicos de oposiciones: real/irreal, normal/no normal, posible/imposible. Estos tres tipos fundamentales se pueden representar en cinco oposiciones de guiones más concretas como bueno/malo, vida/muerte, obsceno/decente, rico/pobre, alto/bajo. Diferentes culturas adoptan las mismas tres oposiciones de guiones esenciales pero se diferencian en las más concretas. Raskin considera, por ejemplo, que en Oriente, la oposición excremento/no-excremento es más común que en Occidente. Además, las oposiciones concretas se pueden agrupar mayormente en tres divisiones: el humor sexual, el humor étnico y el humor político. La oposición más común dentro del humor étnico, por ejemplo, es posible/imposible y los guiones más corrientes son los de tontería, de tacañería, de astucia y de distorsión lingüística.

Así pues se puede sacar la conclusión de que la SSTH combina los aspectos lingüísticos con el mecanismo cognitivo del humor, potenciando la oposición de los guiones semánticos. Varios estudiosos la aplican a la investigación del humor en distintos idiomas, a las prácticas pedagógicas de la segunda lengua y al desarrollo de las tecnologías computacionales. También, investigadores como Cholopicki (1987) la utilizan para indagar breves cuentos humorísticos en polaco, y sacan la conclusión de que las diferencias entre textos humorísticos de distintas extensiones sólo estriban en la cantidad de oposiciones de guiones y además, añaden otros tres pares esenciales de oposición de guión —presente/ausente, necesario/innecesario, mucho/poco —además de los tres formulados por



Raskin.<sup>359</sup> La SSTH domina la investigación del humor a partir del momento de su aparición y deja gran influencia en muchos otros ámbitos; sin embargo, la SSTH se limita a las investigaciones del chiste, género humorístico con menos extensión en comparación con otros textos humorísticos y además, esta teoría se centra en el humor en su aspecto semántico y no presta atención a los demás aspectos lingüísticos.

Basándose en la teoría de SSTH, Attardo propone la teoría GTVH, en la que incorpora seis parámetros y los ordena de acuerdo con un orden jerárquico. Gracias a la GTVH, la investigación se extiende a los textos humorísticos más diversos y largos y se toma en consideración los aspectos lingüísticos más completos del humor en comparación con la SSTH.

Según Attardo, cada instancia de humor está formada por seis parámetros, que se denomina como "Knowledge Resources" (KRS). Son respectivamente "Language (LA)", "Narrative Strategy (NS)", "Target (TA)", "Situation (SI)", "Logical Mechanism (LM)", "Script Opposition (SO)".

El LA (el idioma) es la expresión visual del texto de humor y contiene toda la información necesaria para la verbalización del texto. El NS (la estrategia narrativa) explica que todos los textos de humor adoptan una organización narrativa, como pueden ser párrafos en forma de diálogos o un enigma. El TA (el objetivo) es el objetivo del chiste que sólo existe en los chistes agresivos, mientras que en los chistes ingenuos se excluye este parámetros. El SI (la situación) es el tronco: los objetos, los participantes, instrumentos, actividades, etc. El LM (el mecanismo lógico) hace referencia a la lógica local en los chistes particulares, que los receptores deben ser capaces de seguir para garantizar el éxito del humor. El SO (la oposición del guión) es el parámetro más importante entre todos, ya que los otros parámetros trabajan juntos para crear diversos SOs.

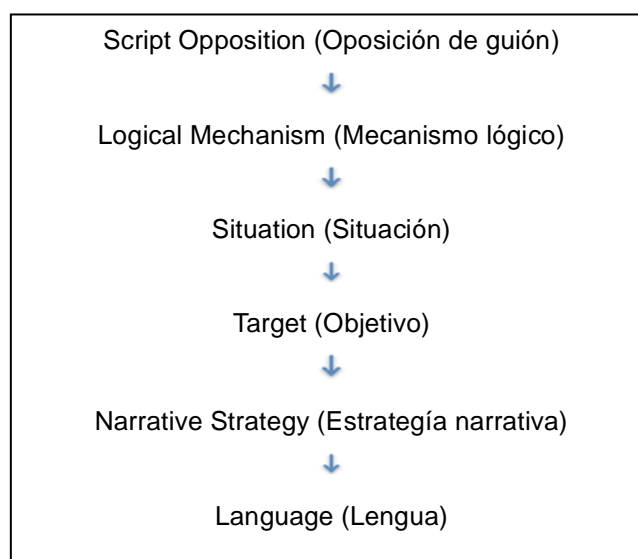
Otra aportación muy importante de la GTVH es la introducción del orden

---

<sup>359</sup>. Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994, págs. 211-214.

jerárquico de éstos. Las diferentes combinaciones de los valores de los parámetros pueden producir numerosos chistes y, además, según el orden que se establezca, los parámetros inferiores pueden quedar supeditados a los superiores.

**Figura 11: El orden jerárquico de los seis parámetros formulado por Salvatore Attardo**



De esta manera, también podemos comparar las diferencias entre distintos textos humorísticos. Los textos que coinciden con mayor número de parámetros comparten más similitudes entre sí y los que se diferencian en los parámetros más altos según este orden jerárquico son los más desiguales. Debido a que se incluye el parámetro Lengua, se posibilita la transferencia entre diferentes idiomas, y asimismo, la integración de la estrategia narrativa extiende la investigación del humor en base del chiste a la de las anécdotas, fábulas, cuentos cortos, trozos de novelas, etc.<sup>360</sup>

La GTVH divide los textos humorísticos en dos clases: los textos que tienen la estructura similar a los chistes que terminan, en la mayoría de los casos, con el

<sup>360</sup>. Raskin, Victor (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlín; Nueva York: Mouton de Gruyter. 2008, págs. 222-227.

“gag” final y los que no poseen esta estructura. En el primer caso, se pueden analizar aplicando directamente la GTVH y, en el segundo, se pueden averiguar dos elementos separados: la parte narrativa del humor y los componentes humorísticos que aparecen por todo el texto. Tradicionalmente las partes finales de los textos humorísticos se llaman “punch line”. Attardo introduce un neologismo “jab line” para indicar los “gags” que no aparecen al final de un texto. Attardo insiste en que ambos, “punch line” y “jab line”, no varían semánticamente y que se puede emplear la GTVH utilizando los mismos parámetros. Según Attardo, la investigación de los textos humorísticos debe iniciarse con la localización de las frases de los “gags” finales y los “jab lines”. Las frases se relacionan semánticamente o en formas específicas. Un “strand” (hilo) se forma gracias a tres o más frases que se relacionan. En un texto a menudo aparecen varios hilos que se interrelacionan para contribuir juntos a formar el tema.<sup>361</sup>

La GTVH, se fundamenta sobre la SSTH, pero la desarrolla y la complementa. Se ha convertido en la teoría dominante en la investigación contemporánea sobre el humor, ha sido confirmada y hasta ha sido aplicada a las investigaciones de diversos ámbitos por muchos estudiosos. Por ejemplo, Christie Davies, sociólogo británico, criticó que la SSTH había transformado la dirección errónea del análisis de estereotipos en la investigación del humor orientándola en su dirección correcta.<sup>362</sup> C. F. Hempelmann aplicó la GTVH en su investigación de “puns”; argumentó que un “pun” humorístico, en diferencia con el simple juego de palabras, no sólo debía contener una sobreposición de sonidos, sino también una oposición semántica. También concluyó que la diferencia entre el humor fonológico y el humor referencial consistía en el mecanismo lógico, puesto que el humor fonológico “funciona parcialmente en el nivel del significante”. Además, C. F. Hempelmann dedujo de ello la lógica local del “pun”:

premisa mayor: Si el significado motiva el sonido,

premisa menor: y en dos palabras el sonido es idéntico (similar),

conclusión: entonces los significados de estas dos palabras tienen que estar

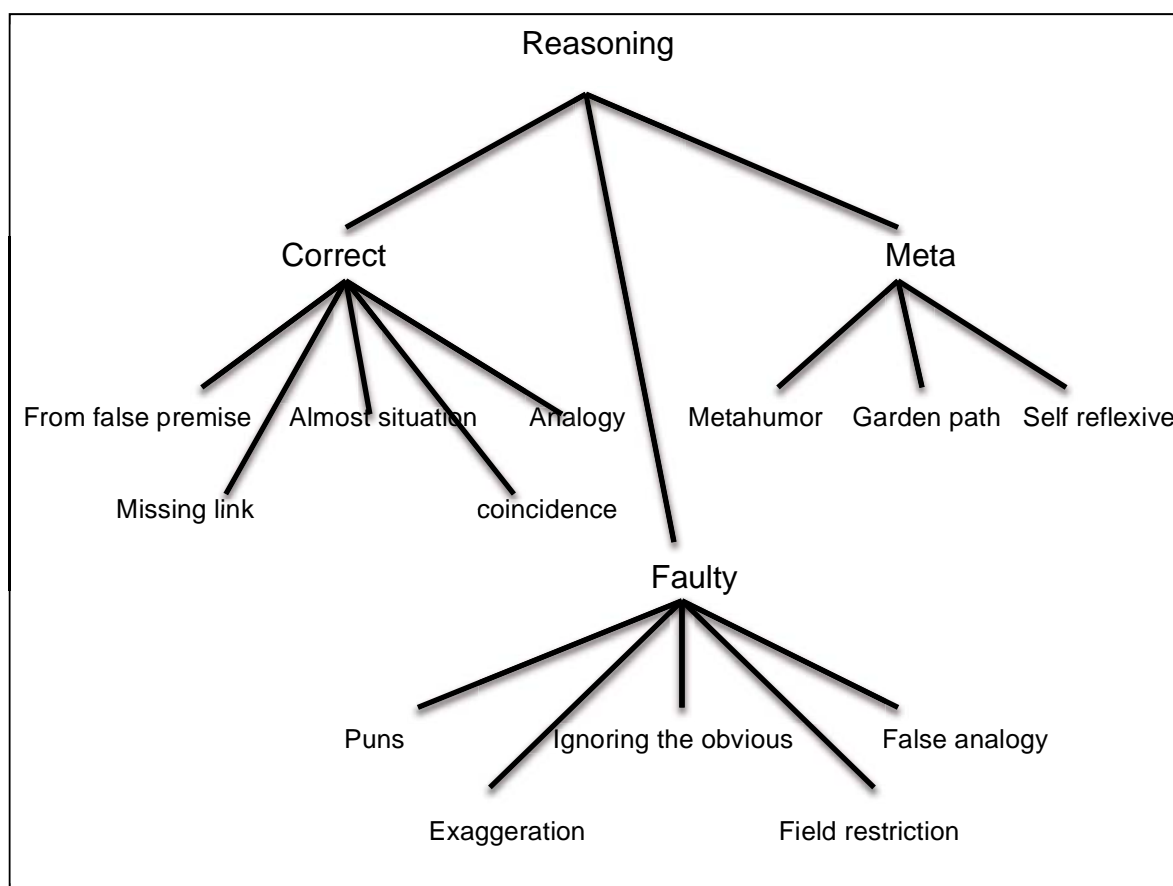
<sup>361</sup>. Attardo, Salvatore. “A Primer for the Linguistics of Humor”. En: *The Primer of Humor Research*. Ed. de Victor Raskin. Berlín: Nueva York: Mouton de Gruyter. 2008, págs. 101-156.

<sup>362</sup>. Davies, Christie. “Victor Raskin on Jokes”. *Humor*. 17-4, 2004, págs. 373-380.

relacionados (idénticos/similares).<sup>363</sup>

En base a los modelos de los mecanismos de lógica formulados por Salvatore Attardo—sobreposición directa, analogía falsa, inversión basada en figura—, Attardo, en colaboración con C. F. Hempelmann y Sara Di Maio, expuso una serie de mecanismos lógicos más allá de estos tres, tales como el humor basado en ambigüedades pragmáticas y círculos viciosos y, además, mostró los demás y sus conexiones en la siguiente figura.<sup>364</sup>

**Figura 12: Mapa de relaciones de mecanismos lógicos elaborado por Salvatore Attardo, C. F. Hempelmann y Sara Di Maio (2002)**



<sup>363</sup> . Hempelmann, Christian F. "Script Opposition and Logical Mechanism in Punning". *Humor*. 17-4, 2004, págs. 381-392.

<sup>364</sup> . Attardo, Salvatore; Hempelmann, Christian F. y Di Maio, Sara. "Script Oppositions and Logical Mechanisms: Modeling Incongruities and Their Resolutions". *Humor*. 15-1, 2002, págs. 3-46.

Estos mecanismos lógicos fueron comprobados en el análisis de los chistes españoles por Leonor Ruiz en *La lingüística del humor en español* (2012), donde ella dedicó dos capítulos a explicar mecanismos lógicos basados en relaciones sintagmáticas y los basados en razonamientos. Por ejemplo, veamos dos chistes citados por Leonor Ruiz:

(1) Iba un ciempiés por el campo cuando pasó por encima de una pequeña raíz, y se tropezó, se tropezó, se tropezó...

(2) Mamá, mamá, pan.  
Y la madre se murió.

**(Explicación: la pronunciación de “pan” es similar al sonido de disparo “pam” en español)**

Según Leonor Ruiz, el primer chiste contiene el mecanismo lógico basado en “las relaciones espaciales directas que se apoyan en la yuxtaposición, en concreto, en la secuencia temporal”, mientras que el segundo chiste tiene el mecanismo lógico basado en “el razonamiento imperfecto basado en una exageración”.<sup>365</sup> Aparte de estos dos modelos, describió unos 15 géneros más.

Aunque hay otros investigadores que dudan del enfoque de la semántica cognitiva de la SSTH y la GTVH, María Ángeles Torres Sánchez (1999), por ejemplo, insistió en un enfoque de la pragmática cognitiva, tratando el humor como un acto de comunicación y combinando la teoría de la incongruencia con la teoría de la pertinencia. Su opinión fue:

El humor verbal es un fenómeno pragmático, que refleja en la comunicación una actitud humorística del emisor. Mediante diferentes tipos de recursos lingüísticos se pone de manifiesto al oyente esta intención humorística, que debe ser interpretada en función del principio de pertinencia, mediante la selección del contexto adecuado por el receptor.<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup>. Ruiz Gurillo, Leonor. *La lingüística del humor en español: cómo convencer con palabras*. Madrid: Arco/Libros, 2012, págs. 46-50. Los chistes citados por el autor vienen de *Los mejores chistes cortos* (2008) de Samuel Red, págs. 15 y 184.

<sup>366</sup>. Torres Sánchez, María Ángeles. *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999, pág. 104.

Suo Zhenyu (2000), lingüista chino, planteó otra máxima denominada “máxima de tacto” en base al principio de cooperación y la específica en tres normas: la norma de cortesía, la norma de humor y la norma de control.<sup>367</sup>

Sin embargo, aunque Raskin utiliza la competencia semántica para analizar las oposiciones de los guiones en los chistes, acude a la competencia pragmática cuando busca informaciones contextuales. María Ángeles Torres Sánchez también admite que hay dos géneros de recursos que provocan el efecto humorístico: el recurso semántico que puede incluir las técnicas fonológicas y conocimientos extralingüísticos y el recurso pragmático que abarca las metáforas, modismos, locuciones y refranes. Así que en la GGTV, Attardo y Raskin amplían el enfoque semántico a diversos enfoques lingüísticos. Investigadores de la lingüística del humor posteriores, como Leonor Ruiz, afirma:

A nuestro juicio, (la GTVH) es una teoría más abarcadora, pues permite observar generalizaciones en los mecanismos lógicos que emplea el humor en sus diversas manifestaciones, contemplan las estrategias narrativas como un hecho consustancial al humor y no olvida la importancia de las elecciones léxicas, gramaticales o fónicas.<sup>368</sup>

### 4.3. El lenguaje del humor

El mecanismo del humor exige una competencia tanto semántica, sintáctica como pragmática y lo mismo ocurre con el lenguaje del humor que juega con estos tres recursos. Los materiales del lenguaje del humor varían mucho en sus manifestaciones, que pueden abarcar desde “puns”, chistes, anécdotas, hasta los guiones de monólogos, conversaciones, novelas y muchas formas más específicas culturalmente. Se puede dividir en técnicas grafemáticas, fonéticas y fonológicas, morfosintácticas, pragmáticas, retóricas y narrativas tanto en textos breves como en los extensos.

---

<sup>367</sup>. Suo Zhenyu 索振羽. *Yuyongxue jiaocheng* (语用学教程) [*Manual de la pragmática*]. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2000, pág. 89.

<sup>368</sup>. Ruiz Gurillo, Leonor. *La lingüística del humor en español: cómo convencer con palabras*. Madrid: Arco/Libros, 2012, pág. 36.

### 4.3.1. Técnicas grafemáticas

Ramón Gómez de la Serna describió en su *Greguerías*:

La B es el ama de cría del alfabeto;  
La F es el grifo del abecedario;  
La X es la silla de tijera del alfabeto;  
La W es la M haciendo la plancha;  
La I es el dedo meñique del alfabeto;  
La Q es un gato que perdió la cabeza...<sup>369</sup>

Para algunos autores, parece como si el alfabeto latino conllevara una representación simbólica. Según Jacques de Bruyne, la letra “k” con su menuda presencia puede indicar cosas exóticas, la “ñ” tiene un valor emblemático que se suele relacionar con España y la “x” suele relacionarse con la religión cristiana, puesto que Cristo viene etimológicamente de Xristo. Las letras en mayúscula pueden tener una referencia lúdica, por ejemplo el escritor José Ángel Mañas utiliza las letras en mayúscula en una conversación para indicar la acción de gritar:

---¿A DÓNDE VAMOS AHORA?—preguntó.

---A mí me es igual. A cualquier sitio con MARCHA—dice Manolo.<sup>370</sup>

En casos especiales, por ejemplo, si se pone la letra “a” en mayúscula, puede pasar de ser una preposición a ser un pronombre.

---¿Qué es una furgoneta negra con cuatro gitanos dentro: uno que fuma puros, otro cargado de oro, un tercero ligón y uno loco?

---El equipo A robar.<sup>371</sup>

Además, los signos de puntuación en español son unos recursos originales, especialmente los signos de interrogación y exclamación que a menudo aparecen

---

<sup>369</sup>. Gónzales de la Serna, Ramón. *Greguerías completas*. Barcelona: José Janés, 1947.

<sup>370</sup>. Citados por Jacques de Bruyne. En: *El humor en el español formal*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, pág. 55.

<sup>371</sup>. Red, Samuel. Los mejores chistes cortos. Barcelona: SWING, 2008, pág. 77.

delante y detrás de la oración y pueden aparecer también asimétricamente (“¡...!!” o “¿...?!”).<sup>372</sup>

En chino, no distinguimos las letras mayúsculas ni minúsculas. Sin embargo, en comparación con las letras latinas, la representación simbólica de los caracteres chinos es más potente, puesto que el chino es un idioma pictogramático. Hay letras que aún pueden dirigir enseguida a los lectores a una imagen viva. Por ejemplo, al contemplar el carácter “馬”, que significa “caballo”, podemos ver la crin volante de un caballo y el polvo que levanta cuando galopa. Asimismo, hay caracteres que se forman a partir de varios caracteres, de esta manera, la estructura de un carácter construido por otros varios puede convertirse en un recurso del humor. Por ejemplo, “美” significa “hermoso”, pero si lo desmontamos de abajo arriba en tres partes, tenemos tres caracteres separados: “大”, “王”, “八”. Estos tres caracteres pueden formar la palabra “大王八”, que significa literalmente “tortuga gigante”, con la que en chino se alude a un “cornudo”. De hecho, las coincidencias y distinciones entre diversos caracteres con sus diferentes campos semánticos pueden formar chistes como:

王对皇说：哥们，当皇上有啥好处呀，你看，头发都白了。<sup>373</sup>

En este chiste, “王” significa “rey”, mientras que “皇” compuesto por el carácter “白” (significa “blanco”) por arriba y el carácter “王” por abajo, significa “emperador”. El chiste se desarrolla cuando el “王” pregunta al “皇”: “Hermano, ¿qué ventajas tiene ser emperador si has de tener todo el cabello blanco?” Este recurso lo han explorado por los eruditos chinos a lo largo de la historia para crear chistes, acertijos y versos como ingredientes importantes en poemas, novelas, comedias, etc.

---

<sup>372</sup>. Bruyne, Jacques de. El humor en el español formal. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, pág. 55.

<sup>373</sup>. Recurso de Internet. Consulta 6 de enero de 2016 en <http://www.thn21.com/base/yu/9345.html>.



### 4.3.2. Técnicas fonéticas y fonológicas

Según Jacques de Bruyne, la vocal “a” puede ser la más grave de todas, mientras que la “i” suele relacionarse con palabras que significan pequeñez. La “ch” se vincula a términos hipocorísticos y afectivos y además, aparece a menudo en chistes relacionados con la supuesta pronunciación china:

---¿Cómo se llaman los cuatro hombres más pobres de China?

---Chin Lu, Chin Gas, Chin Agua y Chin Na.<sup>374</sup>

La “r” puede ser en español, otro elemento particular de recurso humorístico. En primer lugar, suele relacionarse con la mala pronunciación de los extranjeros:

Dos chinos que se cruzan en la calle:

---Hola.

---La cuatlo y media.<sup>375</sup>

En segundo lugar, forma diversos trabalenguas divertidos:

Erre con erre, guitarra,

erre con erre, carril.

Rápido ruedan los carros,

rápido el ferrocarril.<sup>376</sup>

Aparte de la “r”, los fenómenos del ceceo identifican la modalidad de hablar de la gente de Andalucía y el yeísmo, la de la gente de Latinoamérica y los gitanos:

---Valla con Dios la gente buena—contestó el gitano con voz ronca.<sup>377</sup>

Las similitudes de pronunciación entre la “b”, la “p” y la “f” pueden causar ambigüedades y efectos divertidos:

---

<sup>374</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 77.

<sup>375</sup>. *Ibíd.*, pág. 69.

<sup>376</sup> Recurso de internet. Consulta en 7 de enero de 2016 en <http://trabalenguas.chiquiwiki.com/trabalenguas-con-r>.

<sup>377</sup>. Original de Pío Baroja en *La busca*. Citado por Jacques de Bruyne, en: *El humor en el español formal*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, pág.14.

Un borracho que está en un crucero le pregunta a un hombre:

---¿Dónde está el capitán?

---Por babor.

---Por babor, ¿dónde está el capitán?<sup>378</sup>

A veces, los humoristas aprovechan los acentos de las palabras, ya que dos palabras formadas por las mismas letras pueden ser totalmente distintas según donde caiga su acento, por ejemplo, la palabra “Papa” y “Papá” o “sabana” y “sábana” y a veces, varían en las clases de palabras, tales como “perdida” y “pérdida”, “serie” y “sería”, o “tomate” y “tómate”:

Un borracho llega a su casa, y su mujer le pregunta:

---¿Cómo llegas a estas horas?!

---No ha sido culpa mía, sino del tomate.

---¿Cómo que del tomate?

---Sí, no hacían más que decirme tómate otra, tómate otra...<sup>379</sup>

En el idioma chino, a diferencia del fenómeno del ceceo y seseo en español que confunde /s/ y /θ/, tenemos los sonidos /s/ y /ʃ/ que son difíciles de distinguir especialmente para los sureños chinos. Mientras que /sì/ en chino puede indicar el número cuatro, /ʃí/ puede indicar al número diez. Se puede imaginar el jaleo provocado cuando un norteamericano viaja al sur de China y pide a un vendedor cuatro manzanas y al final resulta que tiene que pagar el precio de diez.

El idioma chino, a diferencia del acento en español, juega con los cuatro tonos. Dos pronunciaciones de una misma combinación de consonante y vocal pero con diferentes tonos pueden escribirse con caracteres totalmente distintos. Los errores de tonos a menudo se utilizan en los chistes en el contexto de extranjeros que estudian el chino o de pueblerinos que visitan la ciudad. Por ejemplo en un chiste, un extranjero que estudia chino entra en un restaurante y quiere pedir “shuǐ jiǎo” (ravioli chino), pero confunde los tonos y pide “shuì jiào” (ir a dormir) con la camarera del restaurante.

---

<sup>378</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 37.

<sup>379</sup>. *Ibíd.*, pág. 36.

Los fenómenos homófonos son mundiales. La ambigüedad provocada por unos mismos sonidos relacionados con distintos campos semánticos excita los intereses de los humoristas. Por ejemplo:

Una pareja de enanos leperos entra en una droguería, y el hombre dice:

---Quería una botella de Mistol.

---¿Para la vajilla?

---¡Aquí va a haber hostias!<sup>380</sup>

Este chiste español juega con las palabras “vajilla” y “bajilla”, o sea, con la misma pronunciación de “b” y “v”, en otros casos, en los chistes se puede jugar con la “y” y “ll”, “g” y “j”, o la pronunciación muda de “h”. Debido a la idiosincrasia alfabética del español, los recursos homófonos son más limitados en comparación con los chistes chinos basados en palabras homófonas. En un chiste que trata del conocido personaje Ai Zi (personaje creado por el ilustre erudito Su Shi, véase el capítulo 3), Ai Zi se aloja en un hostel durante un viaje. Por la noche oye a su vecino exclamar “shǒu” (un poema), otro “shǒu” (otro poema) y así lo repite unas seis veces durante toda la noche. Creyendo que su vecino es un gran poeta, Ai Zi encuentra a su vecino por la mañana del día siguiente y le pide que le enseñe los poemas que ha improvisado. El vecino se sorprende y responde con vergüenza que tenía diarrea y que no podía encontrar el papel en la oscuridad, por eso tuvo que usar las manos en lugar del papel. La confusión se origina porque en chino, la mano (手) se pronuncia “shǒu” , igual que la unidad de poemas (首).

Los dialectos de un idioma o dos idiomas diferentes suelen tener distinciones de pronunciación de las letras y diferentes palabras para definir los mismos conceptos; esto a veces puede hacer coincidir sonidos parecidos con palabras de distintos significados en otros dialectos o idiomas. Por ejemplo:

---¿Qué dice un jaguar a otro?

---¿Jaguar you?<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup>. *Ibíd.*,pág. 136.

<sup>381</sup>. *Ibíd.*,pág. 136.

En este caso, se juega con la similitud de pronunciación española de la frase: “Jaguar you” y “How are you” en inglés. Para expresar la acción de lavar, en el dialecto de Shanghái, se dice “打” (dǎ) que en mandarín significa “pegar”. Una persona de otras provincias de China que entra en una peluquería local de Shanghái, se asustaría si el peluquero le preguntaba con una sonrisa: “¿Quiere usted que le pegue un poco?”

### 4.3.3. Técnicas morfosintácticas

En el idioma español, un recurso peculiar es la derivación de palabras. Según Jacques de Bruyne, la derivación de las palabras se forma con el uso de los afijos, que incluyen prefijos, infijos y sufijos. Entre estos tres tipos de afijos, los sufijos son los más comunes y numerosos. Se puede agrupar los sufijos en tres géneros de acuerdo con sus diferentes funciones: diminutivos, aumentativos y despectivos. Los diminutivos normalmente dan un matiz de poca importancia o tamaño pequeño, pero a veces también describen el estado superlativo, por ejemplo, un manitas es una persona que posee mucha habilidad en trabajos manuales. Entre los géneros aumentativos, Jacques de Bruyne concluye que se utiliza el sufijo “azo” para expresar el sentido de exceso; se añade el sufijo “ón” a los nombres propios para expresar “simpatía risueña”, o a los adjetivos para debilitar el grado de aspectos: por ejemplo, una persona tristonza está menos conmovida que una persona triste; y el sufijo “ísmo” para expresar la connotación “superlativa absoluta”. Se usan los sufijos tales como “illo”, “ote”, “ucho” y “oide” para expresar la implicación despectiva. Además, en español, hay sufijos dobles, triples, hasta cinco o más. El autor lo muestra a través de la transformación de la palabra “plaza” a “plazoletilla”: “plaza—plazuela—plazoleta—plazoletilla”.<sup>382</sup>

Como el chino no es una lengua flexiva, no disponemos de esta técnica de derivación, pero se pueden alcanzar efectos humorísticos con la forma de composición de las palabras. Por ejemplo, el carácter “大” suele tener función aumentativa. En un chiste, un escolar regresa a casa contento porque ha estudiado en clase el uso del carácter “大” para componer palabras. Su madre le

---

<sup>382</sup>. Bruyne, Jacques de. *El humor en el español formal*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, págs. 68-107.

pide que diga algunas, el hijo empieza con “大球” (pelotazo), “大狗” (perrazo), “大车” (cochazo)... El hijo agota sus palabras muy pronto, pero la madre le sigue animando. El hijo se fija un rato en su madre y dice “大妈” (anciana).

La composición de palabras también es una técnica usual en las lenguas indoeuropeas. Por ejemplo, el conocido chiste de Heine analizado por Freud:

Y así, verdaderamente, señor doctor, ha querido Dios cancelarme toda su gracia; tomé asiento junto a Salomón Rothschild y él me trató como a uno de los suyos, por entero famillonariamente.<sup>383</sup>

En el texto original de Heine, la palabra alemán “famillonär” condensa “familiär” y “milionär” y se trasmite fácilmente en español traduciéndola por “famillonariamente”. En lugar de la composición, también se pueden descomponer las palabras para darles un sentido nuevo, por ejemplo:

---¿Por qué creen en Lepe que los refrescos pueden dejarse ciego?  
---Porque algunos se llaman «Seve na».<sup>384</sup>

**(Explicación: “se ve na” suena como la marca del refresco Seven Up)**

La polisemia es un fenómeno general en casi todas las lenguas. En unos casos, una palabra puede tener dos significados que se puede acomodar simultáneamente al mismo contexto. A veces, la palabra puede mantener la misma clase:

---¿Por qué en Lepe tiran a los delincuentes a un pozo, en vez de meterlos en la cárcel?  
---Para que en el fondo sean buenos.<sup>385</sup>

La palabra “fondo” puede referir a la parte inferior de una cosa y también puede indicar la índole de una persona. Muchas veces, la palabra polisémica varía de clase:

---

<sup>383</sup>. Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 2012, pág. 18.

<sup>384</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 140.

<sup>385</sup>. *Ibíd.*, pág. 140.

Un hombre entra en un bar, ve un cartel que dice «Hoy, vino gratis», y pregunta:  
---¿Quién vino gratis?<sup>386</sup>

A nivel sintáctico, el cambio de poner el determinante delante del sintagma nominal en español sirve para variar el significado. Por ejemplo, un viejo científico no es igual que un científico viejo, lo mismo ocurre con una casa antigua y una antigua casa, mientras que en chino no se distingue el cambio de posiciones en ambos casos y se dejan márgenes de ambigüedad si no se los pone en un contexto concreto.

La falta de verbos pronominales en chino hace que la conexión entre verbo y objeto sea más libre gramaticalmente. Por ejemplo, si una persona corre gritando: “怎么办！我孩子丢了一个手套”， estamos preparados para enfrentarnos a una situación grave. Confirmamos nuestra expectativa cuando oímos la primera mitad de la oración: se me ha perdido el niño. Sin embargo, la segunda parte después del guión largo, que en chino marca la prolongación de la oración, indica que lo que en realidad se le ha perdido son los guantes del niño. En español, el verbo pronominal determina claramente las relaciones de sujeto y objeto y resulta difícil mantener esta ambigüedad. Sin embargo, en español a veces se aprovecha la ambigüedad del complemento predicativo, por ejemplo:

---Mamá, mamá... hay un pobre señor gritando en la calle, ¿me das dinero para ese pobre hombre?  
---Bueno, aquí tienes el dinero. Pero ¿qué grita el pobre hombre?  
---¡Helados!, ¡helados!<sup>387</sup>

También se puede jugar con los chistes que contienen oraciones con frases preposicionales sustituibles. Por ejemplo:

---Mamá, ¿puedo salir a jugar?  
---¿Con estos agujeros en tu pantalón?

---

<sup>386</sup>. *Ibíd.*, pág. 65.

<sup>387</sup>. Recurso de Internet. Consulta en 9 de mayo de 2016 en URL:  
[http://www.spanishpodcast.org/podcasts\\_con\\_transcripcion/chistesT.html](http://www.spanishpodcast.org/podcasts_con_transcripcion/chistesT.html).

---No, con la chica de la puerta de al lado.<sup>388</sup> (Traducción propia)

#### 4.3.4. Técnicas pragmáticas

En una oración, los pronombres pueden dirigirse a diferentes maneras de comprensión, por ejemplo, en un chiste chino, una anciana en el autobús está preocupada por perder su parada, entonces, toca al chofer con el paraguas preguntando: “¿Ésta es la del centro de exposiciones?” El chofer, irritado, al final responde: “No, ésta es mi costilla.”

En muchos chistes, la comprensión exige conocimientos de contexto cultural y social, por ejemplo, en un chiste breve:

---¿Cuál es el animal que tiene más dientes?

---El ratoncito Pérez.<sup>389</sup>

En China, según la superstición, se tiran los dientes de leche de los niños sobre el techo de las casas para que los nuevos dientes puedan crecer mejor. Un lector chino puede dudar de que un ratón tenga muchos dientes.

Los “Xie Hou Yu” (juegos de palabras tradicionales de China, véase en el capítulo 3) que normalmente se presentan en forma de frase breve, pueden aludir a personajes históricos y legendarios, fiestas y costumbres, términos propios, etc. Por ejemplo:

哑巴吃黄莲—有苦说不出。

关公吃酒—看不出来。

En la primera frase, hay un término propio de la medicina china, una planta que en español se llama *coptis chinensis*. Tiene la propiedad específica de ser amarga en extremo. La frase se puede traducir literalmente como “el mudo come *coptis chinensis*—siente la amargura pero no puede expresarla”. Del mismo modo, se puede traducir la segunda frase como “Guan Gong toma alcohol—no se nota”.

---

<sup>388</sup>. Chiaro, Delia. *The language of jokes: analyzing verbal play*. Londres: Routledge, 1992, pág. 42.

<sup>389</sup>. *Ibíd.*, pág. 19.

Cuando un lector español la lee, puede dudar de quién es Guan Gong y por qué no se le nota que haya bebido alcohol; porque el lector desconoce que Guan Gong es un personaje famoso de la historia china del periodo de los Tres Reinos y que tiene piel rojiza y, por lo tanto, no se nota si ha bebido alcohol o no.

El humor puede jugar con diferentes registros lingüísticos. Nos divertimos cuando Sancho Panza a veces pronuncia algunas oraciones cultas, cuando los niños hablan como adultos o cuando los eruditos hablan de una manera sabia con la gente vulgar.

El humor también puede jugar con las máximas de la conversación. La gente a veces habla de manera confusa, rompiendo intencionalmente la máxima de la pertinencia:

Una persona suele invitar a la gente a comer sin preparar comida alguna. Una vez los invitados levantan los palillos, ya se acaba la comida.:

---Dame un poco de luz---dice un invitado.

---¿De qué sirve la luz?---pregunta el dueño.

---No veo nada sobre la mesa---responde el invitado.<sup>390</sup>

**(Traducción propia)**

En una representación de Xiangsheng, *Responde lo que no se pregunta*, un presentador hace un examen de inteligencia al otro preguntándole cinco preguntas y sólo cuando el otro no ofrece las respuestas que esperaríamos puede probar su inteligencia, que puede ser contraria a la máxima de relevancia:

A: ---¿Cuál es tu apellido?

B: ---No me duele el estómago...

A: ---¿Cuál es tu nombre?

B: ---La bombilla es brillante...

A: ---¿Dónde vives?

B: ---Mañana me casaré...

A: ---¿ Cuántas preguntas ya?

B: ---Tres. (risas)<sup>391</sup>

**(Traducción propia)**

---

<sup>390</sup>. Chiste de *Xiao dao* (笑倒) de Chen Gaomo (陈皋谟) de la dinastía Qing.

<sup>391</sup>. Actuación de Xiangsheng representada por Su Wenmao (苏文茂) y Wang Peiyuan (王佩元).



En una anécdota sobre la infancia del famoso humorista A Fanti, su amigo le pregunta un día: “A Fanti, eres mayor que tu hermano menor?” A Fanti responde: “Respecto a esta pregunta, así es, el año pasado mi madre me dijo que mi hermano menor era un año menor que yo, ha pasado un año, de modo que este año somos de la misma edad.” En este caso, la información que ofrece el pequeño A Fanti para responder a una pregunta muy simple muestra su esfuerzo mental, y su ingenuidad nos divierte. Desde el punto de vista pragmático, el chiste rompe con la máxima de la cantidad de información. Lo mismo ocurre con el chiste español:

---Doctor, doctor, ¿cree que llegaría a los cien años?  
---¿Usted bebe, fuma, come manjares deliciosos, es millonario y mantiene relaciones sexuales todos los días con mujeres despampanantes?  
---No.  
---Y, entonces, ¿para qué quiere llegar a los cien años?<sup>392</sup>

En una comedia, el famoso humorista Zhao Benshan representa a un pueblerino que quiere invitar a un editor famoso de un programa televisivo a comer en un restaurante lujoso para presentarle el talento de su nieta, Ya Dan, como cantante:

Zhao: ---Ven aquí. Tengo que decirte algo. Luego vendrá el maestro Bi del programa famoso *Avenida de las estrellas*, tienes que sacar lo mejor de ti. Es la única oportunidad de tu vida, ¿lo entiendes? ¡Ya te he entrenado más de 40 años!  
Ya Dan: ---Yayo, aún tengo sólo 10 años...  
Zhao: ---Súmate los 30 años de entrenamiento a tu padre. (risas)<sup>393</sup>

(Traducción propia)

En este caso, lo que Zhao dice rompe la máxima de calidad de Grice para exagerar su esfuerzo y reclamar la responsabilidad de su nieta.

#### 4.3.5. Técnicas retóricas

Las alusiones del texto humorístico a veces son fundamentales para la comprensión. En el chiste español, por ejemplo:

---

<sup>392</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 171.

<sup>393</sup>. Representación de comedia *Bu chai qian* [Sobra el dinero] en 2009.

---Doctor, doctor, creo que mi madre es una puta.  
---Pero, hombre, ¿qué le hace pensar eso?  
---Me lo han dicho decenas de miles de personas.  
---¡¿Cómo?! A ver, empecemos desde el principio...¿A qué se dedica?  
---Yo soy árbitro.<sup>394</sup>

Las alusiones también son recursos importantes en el humor chino. En un chiste, el rey dragón del océano oeste consulta a Ai Zi sobre el candidato adecuado para ser su yerno. Ai Zi recomienda al rey dragón que pertenezca a la raza acuariana, por eso tiene que buscar entre la misma raza, dentro de la cual, destaca la gamba, porque tiene tres virtudes preciosas: no tiene corazón ni pulmón; si se la corta, no derrama sangre; la cabeza puede contener cosas sucias. El rey dragón acepta contento su sugerencia. El chiste alude a los yernos malignos de los emperadores de aquel entonces.

La exageración es el método retórico más común para los humoristas. Por ejemplo, las tortugas tienen fama mundial de moverse lentamente. Se exagera esta cualidad suya intencionalmente para crear el efecto humorístico tanto en el humor chino como en español:

#### Un chiste chino

Cuatro tortugas juegan a cartas y se les acaban las cervezas muy pronto. Envían a la tortuga más joven a comprar más cervezas. Transcurren dos días, y aún no se ven indicios de vuelta.

---Se ha fugado con nuestro dinero, definitivamente---la tortuga mayor concluye.  
---O se ha emborrachado con nuestras cervezas---dice la otra.  
--No iría de compras si hubiera sabido lo que pensáis---grita la tortuga joven arrastrándose hacia la puerta.<sup>395</sup>

**(Traducción propia)**

#### Un chiste español

Un caracol al que ha atropellado una tortuga se despierta en el hospital, y su mujer le

---

<sup>394</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 177.

<sup>395</sup>. Tan Daren 谭达人. *Youmo yu yanyu youmo (幽默与言语幽默) [humor y el lenguaje del humor]*. Beijing: sanlian shudian, 1998, pág. 227.

pregunta:

---¿Cómo ocurrió?

--No sé. Fue todo tan rápido...<sup>396</sup>

Los humoristas exploran metáforas originales y divertidas. En la novela clásica *Sueño en el pabellón rojo*, el personaje Wang Xifeng es una mujer astuta, calculadora y muy dura. El autor la denomina “chile picante”. En una novela de Lao She, *Divorcios*, se describe la fisonomía de un funcionario:

[...] Es difícil localizar sus orejas, ojos, bocas o nariz. De hecho, cuando habla, todos se mueven al azar. Sus pupilas parecen dos judías fritas saltando por toda la cara.

[...] Cuando ve a una mujer, lanza sus pupilas como dos cometas.<sup>397</sup>

**(Traducción propia)**

En la novela de Qian Zhongshu, *La fortaleza asediada*, el autor describe a una mujer fea:

La señora Han era fea, tenía el pelo rojo y la cara llena de pecas semejantes a cagarros de mosca en una galleta, pero su talante era tan vivo que parecía estar conectada a un circuito eléctrico.<sup>398</sup>

Se podría hacer una comparación con lo que Sancho Panza describe de la fisonomía de Dulcinea:

[...] Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcorchoñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo [...]<sup>399</sup>

El retruécano aprovecha la reconstrucción de las mismas palabras para obtener otros significados distintos, por ejemplo:

---

<sup>396</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 20.

<sup>397</sup>. Lao She 老舍. *Li hun* (离婚) [*Divorcio*]. 青苹果电子图书系列 [Green apple data center].[libro electrónico], págs. 212-224.

<sup>398</sup>. Qian Zhongshu 钱钟书. *La fortaleza asediada*. Trad. de Taciana Fisac. Barcelona: Anagrama, 2009, pág. 322.

<sup>399</sup>. tomo II, capítulo X.

No hay opiniones estúpidas; sólo estúpidas que opinan.<sup>400</sup>

En un chiste chino, un rico entra en un restaurante, el camarero le trata con muchas atenciones y le dice: “您吃什么有什么。” (“Hay cualquier cosa que desee comer”) Luego, entra un vagabundo, y el camarero le mira con desprecio diciendo: “你有什么吃什么。” (“Coma cualquier cosa de lo que hay”) En estas dos oraciones, se intercambia de lugar la frase “吃什么” y “有什么”, así se cambia la condición de la oración.

Las exclamaciones e interrogaciones son frecuentes en las creaciones humorísticas. En realidad forman fórmulas hechas para series de chistes.

#### **4.3.6. Las técnicas en textos humorísticos breves**

Existen textos humorísticos que se forman con oraciones breves, tal como los “Xie Hou Yu”, los aforismos o los greguerías; hay chistes breves que se formulan con una pregunta y una respuesta; también hay textos humorísticos en forma de versos, por ejemplo, los “clerihew”, que son poemas biográficos en cuatro líneas con rima de AABB, los “limerick” de cinco versos con rima estricta AABBA, los “Yao Ming Shi” y “Da You Shi” de China, etc.

Walter Nash concluye una formula estándar para los chistes de judíos:

Did you hear about <sup>(1)</sup> the Irish center forward <sup>(2)</sup> who missed a penalty <sup>(3)</sup> but scored on the action replay <sup>(4)</sup>?

Según Walter Nash, la parte (1) es la señal del chiste que indica la intención de hacer el chiste, la parte (2) se orienta al tipo del chiste, la parte (3) es el contexto y la parte (4) es donde se descarga el chiste. Mientras que la parte de orientación del chiste normalmente se puede omitir y el contexto del chiste suele relacionarse con otro contexto implícito, las demás partes pueden cambiar de sitio y

---

<sup>400</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 158.

extensión.<sup>401</sup>

Delia Chiaro también encuentra algunas estructuras típicas de los chistes en inglés, por ejemplo, la fórmula de “OK”, la fórmula de “doing it”, la fórmula de “An X is somebody who...”, la fórmula de “what’s the difference between X and Y” o la fórmula de “knock, knock jokes”. Dado que estas fórmulas normalmente excitan la expectativa de un chiste en el público, la transformación de estas fórmulas también puede formar un chiste, por ejemplo, un chiste de “knock, knock” puede ser:

---Knock, knock! Who’s there?

---Mary.

---Mary who?

---Mary Christmas.<sup>402</sup>

Su transformación puede ser una imitación de la fórmula mezclada con otras fórmulas, por ejemplo, en el episodio nueve de la temporada cinco de la teleserie *Friends*, el personaje Ross pega una nota en su bocadillo que ha dejado en la nevera de su compañía:

---Knock, Knock! Who’s there?

---Ross Gary’s lunch.

---Ross Gary’s lunch who?

---Ross Gary’s lunch, please don’t take me, OK?

La transformación también puede ser una anti-fórmula de la fórmula fundamental para romper la expectativa de un chiste con una forma familiar para la audiencia:

---Knock, knock!

---Who’s there?

---The Avon Lady. Your bell’s broken.<sup>403</sup>

En español, las fórmula de los chistes puede ser: “un hombre entra en un bar...”,

---

<sup>401</sup>. Nash, Walter. *The Language of Humour*. Londres: Longman, 1985, págs. 38-53.

<sup>402</sup>. Chiaro, Delia. *The language of jokes: analyzing verbal play*. Londres: Routledge, 1992, págs. 60-75.

<sup>403</sup>. *Ibíd.*, págs. 70-75.

“¿Cuál es el colmo de... (un oficio)”, “¿Cómo se dice algo en algún idioma?”, “Va uno por la calle y...”, “un borracho entra en la casa tarde y su esposa...” o “un francés, un italiano y un español...”, etc.

En chino, por ejemplo, los “Xie Hou Yu” se forman con dos frases conectadas por un guión largo que sirve de pausa breve para que el lector pueda prepararse para el cambio de guión semántico y su contexto. Los “Yao Ming Shi” normalmente observan métrica y rima, pero juegan con los nombres de las medicinas tradicionales chinas en los poemas. Los “Da You Shi” contienen rimas, pero varían a veces las estructuras de pentasilábicos y heptasilábicos.

Se pueden encontrar fórmulas simétricas a las españolas en el chino moderno. Por ejemplo, “un alemán, un japonés y un italiano comen juntos en un restaurante...”, “un ruso, un francés y un italiano se encuentran juntos en una isla desierta...”, o “un borracho entra en la casa en la madrugada y su esposa...”

Los chistes con más extensión suelen contener tres partes. Las primeras dos partes son generalmente simétricas y la última sirve del “punch-line”:

The vicar, who enjoyed his golf, went down to the club one Monday afternoon, and found the place almost deserted. The only person there to give him a game was Billy Benson.<sup>(1)</sup>

Billy's trouble was that he was very bad at golf, and very profane. Nothing would go right for him. His approach shots were pathetically bad, and he couldn't succeed in sinking a simple putt. And every time the ball rolled past the hole, he said, "Hell and damnation. Missed."<sup>(2)</sup>

The vicar put up with this for some time, but at last he said, "Look, Benson, would you mind not swearing." Billy promised to curb his tongue, but at the very next hole he fluffed the easiest of putts, from two feet. "Hell and damnation. Missed." He said.<sup>(3)</sup>

Now the vicar was really annoyed. "Look here, Benson," he said, "if you swear like that again, God will hear you, and a thunderbolt will come from on high and strike you down."<sup>(4)</sup>

Billy resolved to clean up his language and improve his golf. At the next hole, therefore, he took particular trouble with his putt. He walked all round the ball, he raked away fallen leaves, and he laid his putter on the grass and got down and squinted along it. At last, after a few practice shots, he addressed the ball and struck it very gently. It

rolled straight and true, and stopped one inch from the hole. "Hell and damnation! Missed!" cried Billy Benson. And out of the sky shot a ball of lightning. And hit the vicar.<sup>(5)</sup>

Then from on high came a mighty voice saying, "Hell and damnation. Missed."<sup>404 (6)</sup>

La parte (1) ofrece la información básica como una introducción; las partes (2)-(5), se extienden en base a una fórmula: Billy juega una pelota fatal y maldice mientras que el vicario protesta; la parte (6) es donde está el "punch-line". Las oraciones marcadas con líneas discontinuas son partes descriptivas que hacen el chiste más vívido. Lo mismo ocurre con el chiste español:

Un inglés, un francés y un español alardean de que su país es el más adelantado en cuestión de injertos.<sup>(1)</sup>

Dice el inglés:

---En mi país, nació un niño sin brazos, le hicimos un injerto y ganó cinco veces consecutivas el campeonato de tenis de Estados Unidos.<sup>(2)</sup>

Le contesta el francés:

---Pues en mi país nació uno sin piernas y al cabo de veinticinco años del injerto venció 4 veces consecutivas en el tour de Francia.<sup>(3)</sup>

Entonces el español comenta:

---Eso no es nada, en España nació un niño sin cabeza, le injertamos un melón, le pusimos bigote y ahora es Presidente.<sup>405 (4)</sup>

En este chiste español, la parte (1) sirve de introducción para poner a la gente en el contexto, y las partes (2)-(4) son casi simétricas aunque la parte (4) es dónde se sitúa el "punch-line" y alcanza el colmo más divertido entre estas tres partes. Este chiste contiene la misma estructura que en inglés, aunque se presenta de manera más concisa. Este tipo de chiste aún se puede extender, como el caso del chiste chino:

Un chino, un inglés y un americano andan desesperados por el desierto inmenso del Sahara. De repente, descubren juntos una lámpara maravillosa. La frotan, aparece un genio y les dice:

---Os agradezco mucho que me hayáis salvado. Puedo cumplir tres deseos de cada

---

<sup>404</sup>. Nash, Walter. *The Language of Humour*. Londres: Longman, 1985, págs. 62-63.

<sup>405</sup>. Vitalaru, Bianca. "Chistes, cuentos, narraciones y refranes de España y Rumanía". *Culturas Populares*, 2006. [Revista Electrónica], pág. 2.

uno de vosotros.

---Dame una cantidad de dinero, dame otra cantidad más y envíame a Londres--- comenta el inglés.

---Dame un montón de dinero, dame otro montón más y envíame a Nueva York---dice el estadounidense.

---Dame una botella de aguardiente y dame otra botella más---contesta el chino.

Al beber ambas, estando muy borracho, el chino finalmente dice el tercer deseo:

---Envíame los otros dos en mi compañía...<sup>(1)</sup>

Los tres caminan juntos otra vez por el desierto. El inglés y el estadounidense están enfadados con el chino pero no encuentran otro remedio que seguir andando. Afortunadamente, descubren otra lámpara maravillosa. La frotan, aparece un genio y les dice:

---Os agradezco mucho que me hayáis salvado. Puedo cumplir tres deseos de cada uno de vosotros.

Esta vez el inglés y el estadounidense dejan que el chino digan sus deseos primero.

El chino repite:

---Dame una botella de aguardiente y dame otra botella más."

Al terminar de beber ambas, el chino borracho está muy satisfecho y comenta al genio:

---Ya estoy, puedes retirarte.<sup>(2) 406</sup>

**(Traducción propia)**

La parte (1) y la parte (2) son dos chistes que comparten la misma fórmula de los dos chistes anteriores y están interconectados con el mismo tema dentro del mismo contexto.

Aparte de las fórmulas, en un texto humorístico, unas series de oraciones cortas o de oraciones largas pueden crear efectos humorísticos. En la prosa *Andante cantable* del escritor chino, Wang Meng, el autor utiliza series de oraciones cortas para crear el ritmo del andante:

Oh, en el cielo inmenso, ¿cuál de estas estrellas me pertenece? ¿La roja? ¿La azul? ¿La brillante? ¿La oscura? ¿La que resplandece? ¿La que enmudece? ¿La que se agrupa en la Vía Láctea? ¿La que cubre el nubarrón? [...]

**(Traducción propia)**

---

<sup>406</sup>. Recurso de internet. Consulta en 5 de enero de 2016 en URL: [http://www.kaixin001.com/repaste/13851448\\_909849693.html](http://www.kaixin001.com/repaste/13851448_909849693.html).



En un microrrelato del escritor chino, Lu Dongzhi, el título del texto son seis signos de exclamación: !!!!!:

Al lado de la estación hay un árbol viejo. <sup>(1)</sup>

Debajo del árbol juegan dos niños ---“Somos hombres de madera, no sabemos hablar ni movernos. Primero, no se permite reír, segundo, no se permite moverse, tercero, no se puede hablar ni escuchar. A ver quién tiene la voluntad más firme.”

Estoy alegre---esto es un juego antiguo. <sup>(2)</sup>

“Somos hombres de madera, no sabemos hablar ni movernos. Primero, no se permite reír, segundo, no se permite moverse, tercero, no se puede hablar ni escuchar. A ver quién tiene la voluntad más firme.”

Estoy enmudecido--- ¡Esto es un juego antiguo! <sup>(3)</sup>

“Somos hombres de madera, no sabemos hablar ni movernos. Primero, no se permite reír, segundo, no se permite moverse, tercero, no se puede hablar ni escuchar. A ver quién tiene la voluntad más firme.”

Estoy perdido---¡¡Esto es un juego antiguo!! <sup>(4)</sup>

“Somos hombres de madera, no sabemos hablar ni movernos. Primero, no se permite reír, segundo, no se permite moverse, tercero, no se puede hablar ni escuchar. A ver quién tiene la voluntad más firme.”

Estoy desilusionado---¡¡¡Esto es un juego antiguo!!! <sup>(5)</sup>

“Somos hombres de madera, no sabemos hablar ni mover. Primero, no se permite reír, segundo, no se permite mover, tercero, no se puede hablar ni escuchar. A ver quién tiene la voluntad más firme.”

Estoy decepcionado ----¡¡¡¡Esto es un juego antiguo!!!! <sup>(6)</sup>

“Somos hombres de madera, no sabemos hablar ni movernos. Primero, no se permite reír, segundo, no se permite moverse, tercero, no se puede hablar ni escuchar. A ver quién tiene la voluntad más firme.”

Estoy asombrado----¡¡¡¡¡Esto es un juego antiguo!!!! <sup>(7)</sup>

Mientras el autobús no llega... los niños siguen jugando...

Debajo del árbol----¡¡¡¡¡estoy angustiado!!!! <sup>(8) 407</sup>

**(Traducción propia)**

En este microrrelato se usa la repetición con una emoción cada vez de mayor rango mediante signos de puntuación. La parte (1) sirve de introducción mientras que las partes (2)-(7) forman un pequeño contorno humorístico en que cada uno

---

<sup>407</sup>. Citado en Tan Daren 谭达人. *Youmo yu yanyu youmo* (幽默与言语幽默) [Humor y el lenguaje del humor]. Beijing: sanlian shudian, 1998, págs. 199-200.

está interrelacionado por el mismo tema. La parte (8) sirve de “punch-line” que se diferencia un poco con las partes anteriores y que destaca por su efecto humorístico mayor que las partes anteriores.

#### **4.3.7. Las técnicas en textos humorísticos extensos**

Hemos analizado materiales que varían desde una frase a un texto humorístico breve. Hemos descubierto que, incluso en una frase breve, se combinan a menudo varias técnicas verbales humorísticas. Esta combinación puede ser más intensa en textos más extensos. En estos, a veces existe cierta fórmula y se repite a lo largo de toda la redacción. En los casos de los marcos de oposición de guiones en cuentos, comedias, y hasta en novelas, el análisis puede ser un trabajo penoso.

Leonor Ruiz Gurillo analizó el guión del monólogo de Enrique San Francisco, *Los velatorios*. Según ella, la oposición básica del guión semántico es: “en un velatorio ocurren cosas terribles” en contra de “en un velatorio ocurren cosas increíbles”. En base a este guión, hay indicadores de humor como las palabras polisémicas que multiplican los referentes y técnicas retóricas como las exageraciones. Leonor Ruiz Gurillo también concluyó que la estructura del monólogo *La vida*, de Miguel Gila, está formada sucesivamente por la presentación, la complicación-nudo, la evaluación y la coda.<sup>408</sup>

En una representación de “Xiangsheng”, dos actores interactúan para presentar múltiples elementos con estructuras formadas por la presentación, la complicación-nudo, la evaluación y la coda que puede servir como una presentación al elemento siguiente. Por ejemplo, en un “Xiangsheng” muy conocido, *Pensamientos en la cueva de tigre*, A habla con su amigo B la experiencia de caer en la cueva del tigre en un parque zoológico por accidente:

...

B: ¡Ay! ¡Caíste en la cueva del tigre! (**introducción/presentación**)

---

<sup>408</sup>. Ruiz Gurillo, Leonor. *La lingüística del humor en español: cómo convencer con palabras*. Madrid: Arco/Libros, 2012, págs. 60-81.

A: Levanté mi cabeza y vi un tigre estirado en el suelo. Me asusté tanto que grité:  
“¡Hostia! ¡Madre mía!” **(complicación-nudo)**

B: ¿Porqué llamaste madre al tigre? **(complicación-nudo)**

A: ¡No sirve gritar ni al dios! ¡Me muero! Como mido 1m 65 y peso unos cien kilos, soy el almuerzo perfecto para ese tigre. Además, ayudaría al zoo a ahorrar una comida.  
**(coda)**

B: ¡Deberías buscar una salida! **(introducción/presentación)**

A: ¿Buscar una salida? ¡Me quedé en blanco! Le miré de reojo y bueno...  
**(complicación-nudo)**

B: ¿El tigre no te descubrió? **(complicación-nudo)**

A: ¡Me estaba tirando la caña!

B: ¡Estaba observándote! **(coda)**

...

Respecto a los cuentos humorísticos, por ejemplo, *The system of Dr. Tarr and Professor Fethers* de E. A. Poe, parece un chiste alargado y contiene muchas técnicas a que nos hemos referido. Según Salvatore Attardo, este cuento tiene una estructura similar a la del chiste, formada por la parte de “set-up” y el “punch-line”. El texto entero se basa en una oposición de guión: real/irreal. El autor aprovecha la sensación de superioridad del lector que se considera capaz de prever la verdad antes que el narrador, para así provocan la sensación humorística.<sup>409</sup> Sin embargo, en la parte denominada “set-up”, por ejemplo, hay una escena de una cena extraña, en la que cada paciente comenta sus propios síntomas de enfermedad en forma de chistes referidos a una tercera persona e imita estos síntomas. Interactúan como los presentadores de “Xiangsheng” y cada uno comenta un chiste, por ejemplo:

...

“We had a fellow here once,” said a fat little gentleman, who sat at my right, “a fellow that fancied himself a tea-pot; and by the way, is it not especially singular how often this particular crotchet has entered the brain of the lunatic? There is scarcely an insane asylum in France which cannot supply a human tea-pot. Our gentleman was a Britannia-ware tea-pot, and was careful to polish himself every morning with buckskin and whiting.”

“And then,” said a tall man just opposite, “we had here, not long ago, a person who

---

<sup>409</sup>. Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994, págs. 255-261.

had taken it into his head that he was a donkey- which allegorically speaking, you will say, was quite true. He was a troublesome patient; and we had much ado to keep him within bounds. For a long time he would eat nothing but thistles; but of this idea we soon cured him by insisting upon his eating nothing else. Then he was perpetually kicking out his heels-so-so-” ...

También se utilizan técnicas pragmáticas, por ejemplo, cuando el “doctor” dice “hold your tongues” para pedir silencio, una señora saca la lengua y usa las manos para aguantarla hasta el final de la cena. Se aprovechan las exageraciones y alusiones en las descripciones de la abundancia de comida, tales como en lugar de un plato normal de conejo asado a la inglesa, se sirve un becerro entero asado que parece un “monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum”, como el descrito por Virgilio en la *Eneida*. Se usan las técnicas retóricas como retruécano en cuanto al nombre de “cat-au-rabbit” o “rabbit-au-chat” de los platos y las técnicas fonéticas y fonológicas cuando se describe el croar de la rana: “o-o-o-o-gh-o-o-o-o-gh”. Cada elemento que contienen estas técnicas específicas puede servir para formar una oposición entre los guiones semánticos breves y así forma parte del marco de oposición de guiones básico de lo real/irreal.

Muchos cuentos humorísticos de O. Henry, Maupassant y Chejov se pueden considerar “chistes elaborados”, igual que el cuento de E. A. Poe. También hay otros géneros. Según Attardo, novelas tales como *Headlong-Hall* (1825), de T. L. Peacock, “adoptan elementos humorísticos en un texto narrativo que posee el núcleo narrativo no humorístico”.<sup>410</sup>

Las novelas y comedias denominadas “humorísticas” son las que abundan en oposiciones de guiones semánticos. En *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la oposición de guiones fundamental puede ser lo real/irreal, mientras que, unos cuantos capítulos pueden formar una oposición particular de guiones, y cada elemento humorístico puede establecer oposiciones entre guiones, o sea, cada oposición de guiones se representa por medio de diversos elementos humorísticos con diferentes técnicas lingüísticas. Cada unidad de oposición entre

---

<sup>410</sup>. *Ibíd.*, págs. 262-265.

guiones se conecta gracias a elementos narrativos. Estos elementos narrativos se enmarcan dentro del marco de la oposición de guiones fundamental, ya que, según la GTVH, un marco de oposición de guiones debe incluir los parámetros del lenguaje y de la narrativa.

Por ejemplo, en la novela humorística clásica china, *Viaje al Oeste*, la oposición fundamental puede ser lo posible/imposible; el mecanismo de lógica se basa en un razonamiento correcto desde premisas falsas ya que la novela se fundamenta en la personificación de los animales; la situación es que el monje sagrado Xuan Zang lleva a sus tres discípulos en un viaje a India para traer las escrituras sagradas del budismo a China; los objetivos son los demonios, o a veces pueden ser los dioses o el maestro y sus discípulos; la estrategia narrativa es la redacción cronológica repartida en capítulos; el lenguaje es el chino clásico.

Sin embargo, durante el viaje, los protagonistas deben sufrir 81 dificultades, cada una de ellas se puede considerar como un marco de oposición de guiones de segundo rango. Por ejemplo, los capítulos 18 y 19 tratan de como Xuan Zang y el Rey Mono se alojan en casa de un hidalgo Gao y le prometen ahuyentar el demonio que tiene posesa a su hija. Tras varias peleas, resulta que el demonio es el cerdo Zhu Bajie que está esperándoles para ir juntos al Oeste.

Por la extensión del texto, no exponemos aquí el texto original ni la traducción entera, pero extraemos las frases o párrafos que contienen la estructura de los marcos de oposiciones de guiones humorísticas según el texto original con la explicación de la coherencia en caracteres inclinados:

(1)

El Rey Mono, Sun Wukong y el monje Xuan Zang llegaron la puerta de la aldea Gaolaozhuang. Sun Wukong agarró a un mozuelo y le obligó a contestar las preguntas.

行者顺手一把扯住道：“那里去？我问你一个信儿，此间是什么地方？”那个人只管苦挣，口里嚷道：“我庄上没人，只是我好问信？”行者陪着笑道：“施主莫恼，与人方便，自己方便。你就与我说说地名何害？我也可解得你的烦恼。”那人挣不脱手，气得乱跳道：“蹭蹬，蹭蹬！家长的屈气受不了，又撞着这个光头，受他的清气！”行者道：“你有本事，劈开我的手，你便就去了也罢。”那人左扭右扭，那里扭得动，却似一把铁钐钳住一般，气得他丢了包袱，撇了伞，两只手，雨点似来抓行者。行者把一只手扶着行李，一只手抵住那人，凭他怎么支吾，只是不能抓着。行者愈加不放，急得暴躁如雷。

Sun Wukong detuvo a este mozo y le preguntó:

--¿Adónde te encaminas y cómo se llama este lugar?

En vez de contestar, el joven apartó groseramente a Sun Wukong y gritó:

--¡Déjame en paz! ¿Acaso no había otro a quien preguntar en el pueblo?

--No te enojés, bienhechor nuestro—dijo sonriendo Sun Wukong—. Como suele decirse, “Ayudando al prójimo, te ayudas a ti mismo.” A nadie perjudicará que nos digas cómo se llama este pueblo. Y yo quizá pueda serte útil en algo.

No pudiendo librarse de Sun Wukong, el joven comenzó a agitarse:

--Pero bueno, ¿qué es esto?—gritaba—. ¡Con tantos disgustos como tengo en casa y ahora a sufrir las burlas de no sé qué diablo pelón!

--Bien—dijo Sun Wukong—, si no quieres hablar, no hables, márchate, pero prueba primero de soltarte de mis manos.

El mozo se revolvía tratando de soltarse, mas en vano. Parecía que lo hubiera clavado en el sitio. Furioso, tiró al suelo el hatillo y el parasol y empezó a dar puñetazos con ambas manos a Sun Wukong.

Sun sostenía con una mano su equipaje y con la otra sujetaba al joven, y éste, por más que hacía, no conseguía librarse. Sun Wukong también se había encolerizado.



⋮

(2)

El mozuelo sin remedio, respondió a Sun Wukong que era un criado del respetable hidalgo Gao y comentó que el hidalgo había encontrado un marido a su tercera hija, que resultó ser un espíritu maligno y que el hidalgo le envió a buscar cualquier taoísta o monje para que ahuyentara al espíritu.

Ficha 2: Extractos de *Viaje al Oeste*

我这些时不曾住脚，前前后后，请了有三四个人，都是不济的和尚，脓包的道士，降不得那妖精。刚才骂了我一场，说我不会干事，又与了我五钱银子做盘缠，教我再去请好法师降他。不期撞着你这个纛刺星扯住，误了我走路，故此里外受气，我无奈，才与你叫喊。不想你又有些拿法，我挣不过你，所以说此实情。你放我走罢。”

Voy por todas partes en busca del monje y no tengo ni un minuto de descanso. He encontrado a cuatro, pero no valían para nada o eran taoístas granujientos que no podían habérselas con ese espíritu malo. Y justamente mi señor acaba de reñirme diciéndome que no sirvo para nada, me ha dado cinco *qian* de plata para los gastos y me ha enviado de nuevo a buscar a un monje capaz de echar al demonio. Mas, por desgracia, he dado con vos. Perdiendo la esperanza de librarme por las buenas, os he buscado camorra. Nada puedo contra vuestra fuerza insólita, así que he tenido que contaros todo lisa y claramente. Ahora espero que me soltéis y pueda seguir mi camino.



.....

(3)

Sun Wukong se enteró de la situación, liberó a la chica y luego, se transformó en la chica y esperó al espíritu en la habitación. Apareció el espíritu con una descripción en verso:

Ficha 3: Extractos de *Viaje al Oeste*

行者却弄神通，摇身一变，变得就如那女子一般，独自个坐在房里等那妖精。不多时，一阵风来，真个是走石飞砂。好风——

起初时微微荡荡，向后来渺渺茫茫。微微荡荡乾坤大，渺渺茫茫无障碍。

凋花折柳胜缙麻，倒树摧林如拔菜。翻江搅海鬼神愁，裂石崩山天地怪。

...

Sun Wukong pronunció un conjuro, se sacudió, tomó el aspecto de la hija del dueño, se sentó y se puso a esperar al espíritu maligno. Poco tiempo después, se levantó un fuerte viento, la arena se arremolinó en el aire y volaron las piedras.

Primero una suave brisa,

Luego un infernal ventarrón.

Cielo y Tierra llenaba

La brisa.

Nada se opuso

Al terrible viento.

Arrancó las flores,

Los sauces partió

como tallos de cáñamo.

Bosques enteros desmontó,

como quien coge hortalizas.

Ríos y mares revolvió,

entristeciendo a demonios y dioses.

Rocas y montañas rompió,

horrorizando al Cielo y la Tierra.



⋮

(4)

Después del viento, Sun Wukong vio al aspecto del espíritu y fingió ser la chica, jugándose a ella.



Ficha 4: Extractos de *Viaje al Oeste*

那阵狂风过处, 只见半空里来了一个妖精, 果然生得丑陋。黑脸短毛, 长喙大耳, 穿一领青不青、蓝不蓝的梭布直裰, 系一条花布手巾。行者暗笑道: “原来是这个买卖!” 好行者, 却不迎他, 也不问他, 且睡在床上推病, 口里哼哼哧哧的不绝。那怪不识真假, 走进房, 一把搂住, 就要亲嘴。行者暗笑道: “真个要来弄老孙哩!” 即使个拿法, 托着那怪的长嘴, 叫做个小跌。漫头一料, 扑的攞下床来。那怪爬起来, 扶着床边道: “姐姐, 你怎么今日有些怪我? 想是我来得迟了?” 行者道: “不怪, 不怪!” 那妖道: “既不怪我, 怎么就丢我这一跌?” 行者道: “你怎么就这等样小家子, 就搂我亲嘴? 我因今日有些不自在, 若每常好时, 便起来开门等你了。你可脱了衣服睡是。” 那怪不解其意, 真个就去脱衣。行者跳起来, 坐在便桶上。那怪依旧复来床上摸一把, 摸不着人, 叫道: “姐姐, 你往那里去了? 脱衣服睡罢。” 行者道: “你先睡, 等我出个恭来。” 那怪果先解衣上床。

Cuando se calmó la furiosa ráfaga, apareció en el aire el monstruo. Su aspecto era horrible, efectivamente: Una larga jeta negra cubierta de cerdas, enormes orejas. Llevaba una túnica de seda negra, ceñida por una faja de una tela moteada de colores.

“¡Vaya unas trazas!” pensó Sun Wukong sonriendo.

No salió al encuentro del espíritu ni le hizo preguntas, sino que, fingiéndose enfermo, permaneció echado en la cama quejándose sin cesar. El espíritu, que no sospechaba nada, entró en la habitación, lo abrazó y quiso besarlo.

“Anda, por lo visto quiere retozar conmigo,” pensó Sun Wukong riendo para sus adentros y, agarrando al monstruo del hocico, le echó la zancadilla y lo hizo caer al suelo.

Querida mía, ¿por qué te enfadas? ¿Quizá se me haya hecho un poco tarde?—dijo el monstruo agarrándose al borde de la cama e intentando levantarse.

No, si no me enfado—respondió Sun Wukong.

--Entonces—siguió diciendo el monstruo--, ¿por qué me rechazas?

--Tú, ¿por qué te comportas de esta manera—preguntó a su vez Sun Wukong--. Sólo piensas en retozos, y yo no me encuentro bien y por eso no te he recibido como de costumbre. Bueno, ahora desnúdate y acuéstate a dormir.

Sin adivinar lo que ocurría, el demonio empezó a desnudarse. Sun Wukong, entre tanto, saltó de la cama y sentó sobre la cómoda. El demonio se acercó a la cama y al descubrir que estaba vacía, preguntó:

--¡Querida! ¿Adónde te has ido? Quitate la ropa y ven a dormir.

--Tú duerme, que yo tengo que ir a hacer una necesidad—dijo Sun Wukong.

El demonio se desnudó y se acostó.



(5)

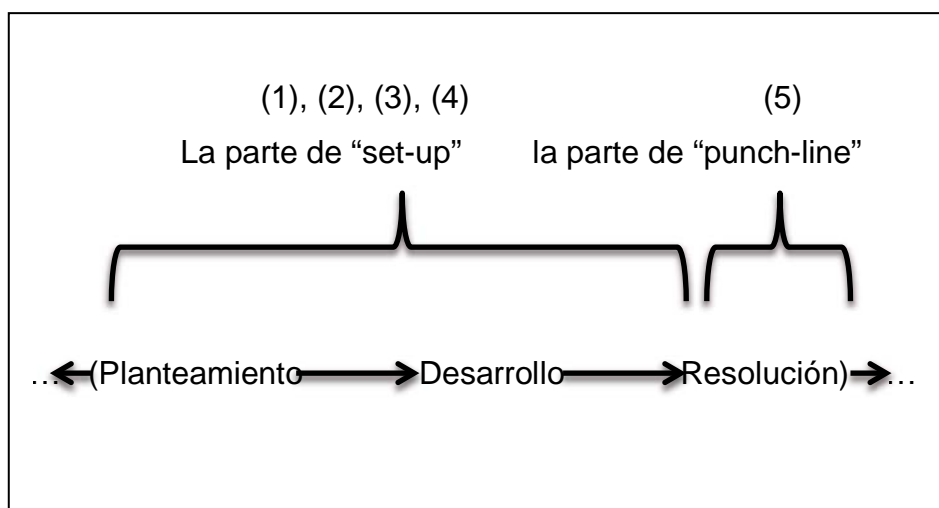
*Sun Wukong se transformó en su aspecto original. Se puso a pelearse con el espíritu. Después de dos combates duros, el espíritu descubrió que Sun Wukong era el discípulo del monje sagrado y confesó que había prometido al bodhisattva que protegería al monje en el viaje al Oeste.*

Si analizamos la estructura narrativa de estos dos capítulos, aparte de la parte inicial que termina la aventura anterior y la parte final que inicia la aventura posterior, podemos ver una estructura clásica:

- 1) Planteamiento (la descripción de la situación por parte del criado y el hidalgo);
- 2) Desarrollo (tres enfrentamientos entre Sun Wukong y el espíritu maligno Zhu Bajie);
- 3) Resolución (Zhu Bajie se entera de que Sun Wukong es discípulo del monje, los tres se reúnen y se ponen de nuevo en camino).

Sin embargo, si indagamos desde otro ángulo, por ejemplo, de la estructura narrativa humorística, podemos extraer otra conclusión en comparación con la estructura clásica:

**Figura 13: Comparación de la estructura argumental con la estructura narrativa humorística de los párrafos extractos de *Viaje al oeste***



En este esquema se ve que podemos construir un marco de oposición de segundo rango: la oposición de guiones puede ser Sun Wukong vence al Zhu Bajie/ Zhu Bajie vence al Sun Wukong; el mecanismo de la lógica se basa en un razonamiento correcto a partir de premisas falsas; la situación es que el monje Xuan Zang y su discípulo Sun Wukong llegan al pueblo Gaolaozhuang y decide ayudar al hidalgo Gao a ahuyentar al espíritu maligno alojado en su casa; el objetivo es el cerdo Zhu Bajie; la estrategia narrativa es la redacción cronológica; el lenguaje es el chino clásico.

Sin embargo, si examinamos los párrafos que compone estos dos capítulos, aun podemos encontrar marcos de oposiciones de guión de tercer rango. Los analizamos con detalles uno por uno:

(1.1) 行者陪着笑道：“施主莫恼，与人方便，自己方便...”

---No te enojas, bienhechor nuestro—dijo sonriendo Sun Wukong---. Como suele decirse, “Ayudando al prójimo, te ayudas a ti mismo.”

Ficha 5: SO (1.1)

**La oposición de guiones:** Sun Wukong es un mono que no conoce el prototipo del ser humano/ Sun Wukong conoce mucho el prototipo del ser humano

**El mecanismo de lógica:** un razonamiento correcto desde premisas falsas;

**La situación:** Sun Wukong pide información a un mozuelo;

**El objetivo:** el mozuelo

**La estrategia narrativa:** refranes

**El lenguaje:** chino clásico en un registro coloquial.

(1.2) 那人挣不脱手，气得乱跳道：“蹭蹬，蹭蹬！家长的屈气受不了，又撞着这个光头，受他的清气！”

---¡Con tantos disgustos como tengo en casa y ahora a sufrir las burlas de no sé qué diablo pelón!

**[Explicación: la gracia de la oración del mozuelo está en el juego de palabra: 屈气**

/ 清气. “气” (qi) es el concepto filosófico de China. Se considera como flujo de aire de la Naturaleza. “受气” al principio significa literalmente “recibir el aire de la Naturaleza”, pero también tiene el significado de “sufrir maltratos”. Aquí el mozuelo cuenta que en casa había sufrido maltratos del dueño (aire de affligir), luego encontró a un calvo (los monjes chinos tienen que afeitarse la cabeza) y sufrió su maltrato (aire fresco). Se considera que los budistas son sagrados y puros, por eso, dice el mozuelo “aire fresco” pero lo utiliza detrás del verbo “sufrir” y además esta expresión es paralela a la palabra “屈气”. De esta manera, se considera que estaba refiriéndose al sufrimiento por los maltratos por parte de un monje.]

## Ficha 6: SO (1.2)

**La oposición de guiones:** “受...清气” (recibir el aire fresco de la Naturaleza)/ “受...清气” (sufrir maltrato de un monje)

**El mecanismo de lógica:** un razonamiento correcto basado en una coincidencia, resultado de una ambigüedad;

**La situación:** Sun Wukong pidió información a un mozuelo y el mozuelo protestó

**El objetivo:** el mozuelo

**La estrategia narrativa:** juego de palabra

**El lenguaje:** chino clásico en un registro coloquial.

(1.3) 那人左扭右扭,那里扭得动,却似一把铁钐钳住一般,气得他丢了包袱,撇了伞,两只手,雨点似来抓行者。

El mozo se revolvía tratando de soltarse, mas en vano. Parecía que lo hubiera clavado en el sitio. Furioso, tiró al suelo el hatillo y el parasol y empezó a dar puñetazos con ambas manos a Sun Wukong.

**[Explicación: la gracia de la oración del mozuelo está en las metáforas. La primera está literalmente traducida. La segunda metáfora es: “两只手,雨点似来抓行者.” Se puede traducir literalmente como “empezó a intentar a agarrar a Sun Wukong con ambas manos como gotas de lluvia”.]**

Ficha 7: SO (1.3)

**La oposición de guiones:** puñetazos/gotas de lluvia

**El mecanismo de lógica:** un razonamiento correcto basado en una analogía;

**La situación:** El mozuelo intentó de soltarse de Sun Wukong;

**El objetivo:** el mozuelo;

**La estrategia narrativa:** metáforas;

**El lenguaje:** chino clásico.

(2.1) 请了有三四个人,都是不济的和尚,脓包的道士,降不得那妖精。

He encontrado a cuatro, pero no valían para nada o eran taoístas granujientos que no podían habérselas con ese espíritu malo.

**[Explicación: la gracia de la oración del mozuelo está en el doble sentido de la palabra. “脓包的道士” no se refiere solo a la fisonomía del taoísta, sino también se refiere a lo imbécil.]**

Ficha 8: SO (2.1)

**La oposición de guiones:** “脓包的” granujiento/ “脓包的” imbécil

**El mecanismo de lógica:** un razonamiento correcto basado en una coincidencia, resultado de una ambigüedad;

**La situación:** El mozuelo habló de la situación.

**El objetivo:** Taoístas y monjes imbéciles;

**La estrategia narrativa:** juego de palabra;

**El lenguaje:** chino clásico en un registro coloquial.

(2.2) 不期撞着你这个纛刺星扯住...

Mas, por desgracia, he dado con vos.

**[Explicación: En la astronomía de la Antigua China, los antecedentes relaciona las estrellas con la suerte de la gente. “纛刺星” significa una estrella que siempre atrae mala suerte a la gente. Aquí el mozo llama a Sun Wukong su “estrella que siempre trae mala suerte a la gente”.]**

Ficha 9: SO (2.2)

**La oposición de guiones:** “纛刺星” (una estrella que trae mala suerte a la gente)/ “纛刺星” (Sun Wukong)

**El mecanismo de lógica:** un razonamiento correcto basado en una analogía;

**La situación:** El mozuelo se quejó;

**El objetivo:** Sun Wukong;

**La estrategia narrativa:** metáfora;

**El lenguaje:** chino clásico en un registro coloquial.

(3.1)凋花折柳胜缿麻,倒树摧林如拔菜.

Arrancó las flores,

Los sauces partió

como tallos de cáñamo.

Bosques enteros desmontó,

como quien coge hortalizas.

**[Explicación: es un poema que describe la apariencia de Zhu Bajie, en que se aprovecha la exageración.]**

Ficha 10: SO (3.1)

**La oposición de guiones:** el viento fuerte arranca los árboles/ una persona arranca hortalizas;

**El mecanismo de lógica:** se basa en razonamiento imperfecto basado en una exageración;

**La situación:** aparece Zhu Bajie con un viento violento;

**El objetivo:** árbol;

**La estrategia narrativa:** exageración;

**El lenguaje:** chino clásico en verso.

(4.1) 好行者,却不迎他,也不问他,且睡在床上推病,口里哼哼颯颯的不绝。那怪不识真假,走进房,一把搂住,就要亲嘴。行者暗笑道:“真个要来弄老孙哩!”即使个拿法,托着那怪的长嘴,叫做个小跌。漫头一料,扑的攢下床来。那怪爬起来,扶着床边道:“姐姐,你怎么今日有些怪我? 想是我来得迟了?”行者道:“不怪,不怪!”那妖道:“既不怪我,怎么就丢我这一跌?”行者道:“你怎么就这等样小家子,就搂我亲嘴?”

No salió al encuentro del espíritu ni le hizo preguntas, sino que, fingiéndose enfermo, permaneció echado en la cama quejándose sin cesar. El espíritu, que no sospechaba nada, entró en la habitación, lo abrazó y quiso besarlo.

“Anda, por lo visto quiere retozar conmigo,” pensó Sun Wukong riendo para sus adentros y, agarrando al monstruo del hocico, le echó la zancadilla y lo hizo caer al suelo.

Querida mía, ¿por qué te enfadas? ¿Quizá se me haya hecho un poco tarde?—dijo el monstruo agarrándose al borde de la cama e intentando levantarse.

---No, si no me enfado—respondió Sun Wukong.

---Entonces—siguió diciendo el monstruo--, ¿por qué me rechazas?

---Tú, ¿por qué te comportas de esta manera—preguntó a su vez Sun Wukong--. Sólo piensas en retozos, y yo no me encuentro bien y por eso no te he recibido como de costumbre. Bueno, ahora desnúdate y acuéstate a dormir.

#### Ficha 11: SO (4.1)

**La oposición de guiones:** Sun Wukong mintió a Zhu Bajie/ Zhu Bajie reveló a Sun Wukong;

**El mecanismo de lógica:** se basa en razonamiento correcto desde premisas falsas;

**La situación:** Sun Wukong tomó el aspecto de la chica y tantear a Zhu Bajie;

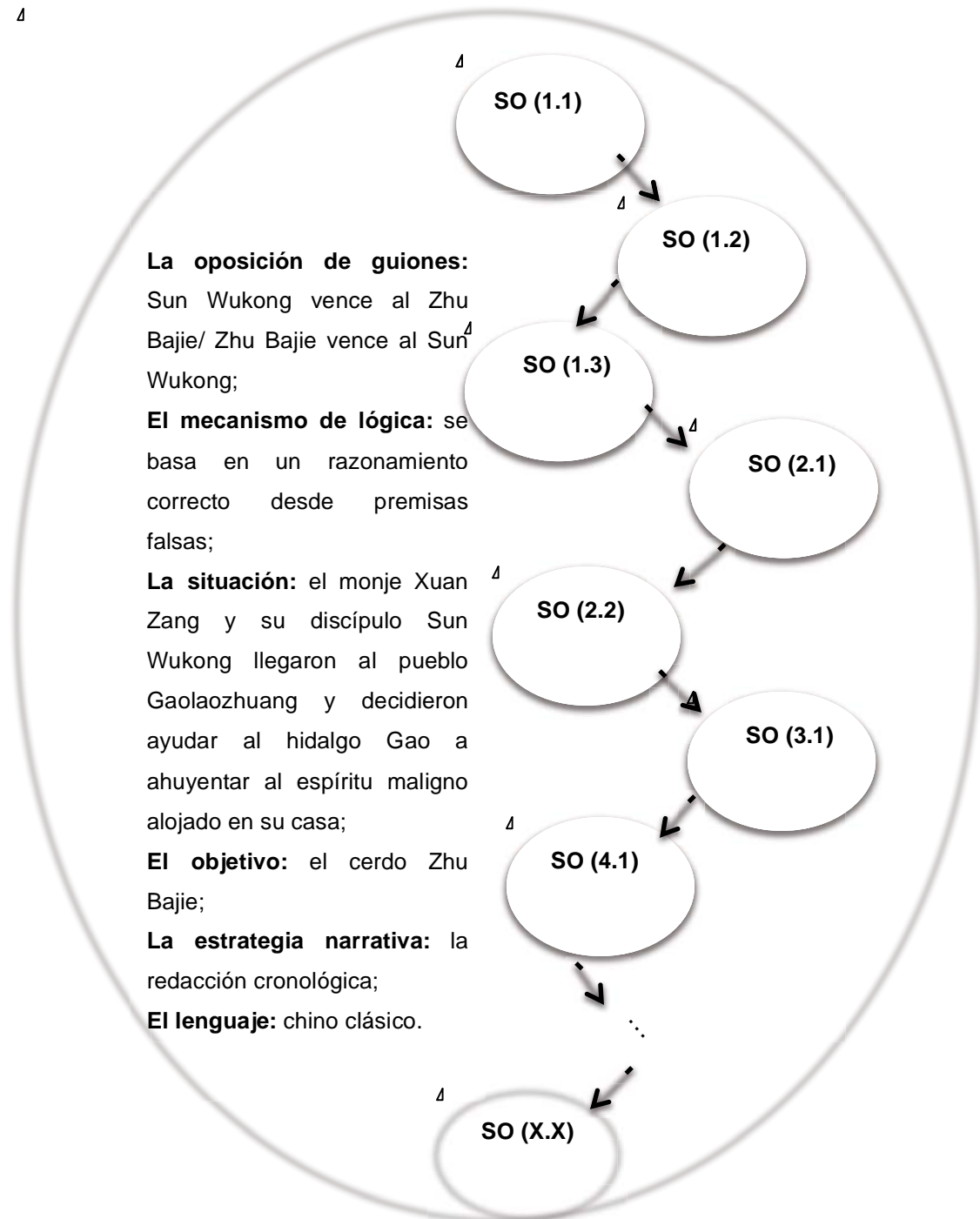
**El objetivo:** Zhu Bajie;

**La estrategia narrativa:** diálogo;

**El lenguaje:** chino clásico en un registro coloquial.

Estos marcos de oposición de guiones del tercer rango están distribuidos por toda la extensión de estos dos capítulos. Sin embargo, no son independientes, sino que están interconectados cronológicamente y se adhieren al marco de oposiciones del segundo rango. Si representamos las relaciones con una figura, veremos que:

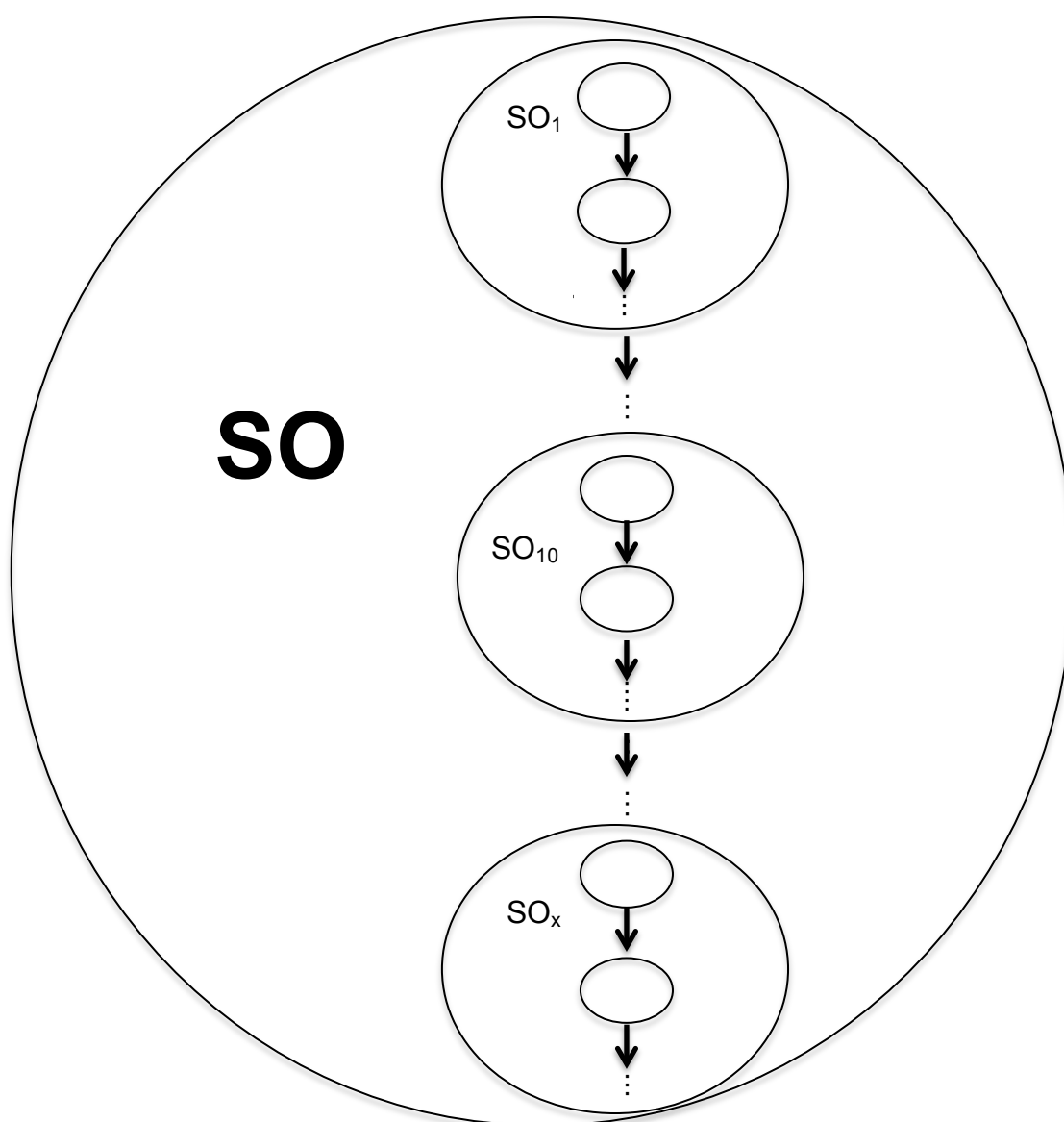
**Figura 14: Marcos de oposiciones de guiones de los párrafos extractos de *Viaje al Oeste***





Además, si denominamos este marco general como SO, él de segundo rango como SO<sub>x</sub>, donde el “x” puede variar desde “1” hasta un número finito. Podemos elaborar otra figura de las relaciones de todos los marcos de oposiciones de guiones en esta novela:

**Figura 15: Suposiciones de la estructura de marcos de oposición de guiones de la novela *Viaje al Oeste***



En conclusión, la novela humorística china *Viaje al Oeste* abunda en oposiciones de guiones. Las hemos dividido en tres rangos. El marco de la SO del primer rango es el marco de oposición de guiones más general; los marcos de las SOx del segundo rango se circunscriben a las unidades de cada dificultad que sufren los protagonistas; Los marcos de las SO(x.x) del tercer rango se concretan con cada pieza humorística que aparece en la novela. De ahí que una secuencia de marcos de SO(x.x) del tercer rango se interconecte cronológicamente y contribuya a formar marcos de SOx del segundo rango. La secuencia de marcos de SOx del segundo rango se interconecta cronológica o espacialmente para formar el marco de SO del primer rango. Otros ejemplos, tales como cada aventura de Don Quijote o cada experiencia de Lazarillo, forma una secuencia de marcos de SOx del segundo rango para luego forman el marco de SO del primer rango. De ahí que no sólo los parámetros dentro de un marco de SO puedan ser jerárquicos, los marcos de SOx en un texto humorístico también pueden contener orden jerárquico.

#### **4.4. De la Teoría general del humor verbal (GTVH) y el lenguaje del humor a las teorías de la traducción de Gutt**

El humor construye con frecuencia barreras lingüísticas y de referencias culturales para delimitar su audiencia, pero al mismo tiempo siempre intenta reducir la distancia interpersonal y fundamentar un entorno relajante y jocoso entre emisor y receptor. De esta manera, el humor juega como un acto de comunicación. En un acto de comunicación, especialmente en los casos de comunicación interlingüística, debemos estar atentos al proceso fundamental de la traducción del humor.

Mientras que mucha gente duda de la traducibilidad del humor, el hecho de la transmisión interlingüística del humor ha sido probado repetidamente. Las grandes obras humorísticas de Shakespeare y Miguel de Cervantes se encuentran entre las obras más traducidas al nivel mundial y son aceptadas con igual importancia en las culturas de llegada. Los chistes también sirven de testimonio de la transmisión del humor. El chiste chino que se construye en base a la fórmula de unos hombres con características estereotipadas que encuentran en

el desierto una lámpara maravillosa con un genio, tiene versiones similares en varios idiomas. Ponemos otro prototipo de chistes en inglés, en español y en chino:

Five doctors ---a general practitioner, a paediatrician, an internist, a surgeon, and a pathologist ---decided to take a weekend trip and go duck hunting.

Soon after they were in their duck blind, a bird flew over and the general practitioner said, "I think that is a duck," and so he took aim and slowly squeezed the trigger...but then he lowered his rifle and said, "I better get a second opinion." "Back of the line," said the group.

Another bird flew overhead and the paediatrician said, "I think this one is a duck too," and he took aim...only to lower his rifle and say "but that duck might be a mother that have baby ducks somewhere." "Back of the line," said the group.

A third bird flew overhead and the internist shouted, "That looked like a duck, etiologically classified as Animalia, Chordata, Aves, Anseriformes, Anatidae, based on the size, I am judging it to be a male, with an estimated weight of..." Before he could finish his thorough assessment or raise his rifle, the bird was gone. "We do not need to hear all that gibberish. Leave it to me," said the surgeon.

Then a fourth bird flew overhead and the surgeon immediately raised his rifle and with no hesitation shot the bird out of the sky. He then turned to the pathologist standing next to him and said, "now go find out if that was a duck."<sup>411</sup>

Este chiste tiene una versión parecida en español:

Van cuatro médicos a cazar patos. El primer médico, un psiquiatra, va delante.

De entre los matorrales sale volando un pato. El psiquiatra apunta y dice:

---Tiene aspecto de pato, pero... habría que ver cómo sobrelleva el pato la carga de ser pato y si en verdad es su deseo ser pato. Porque de lo contrario, a pesar de tener aspecto de pato, no debiera ser considerado pato.

A esta altura el pato ya estaba muy lejos para dispararle.

---Mejor déjame a mí ---dice otro de los médicos, un clínico.

Y siguen caminando cuando nuevamente un pato levanta vuelo.

El clínico apunta y dice:

---Tiene cola de pato... tiene pico de pato... tiene alas de pato... y vuela como un pato, por ende ha de ser un pato.

Pero ya el pato se encontraba fuera del alcance del arma.

---

<sup>411</sup>. Recurso de Internet. Consulta en 1 de julio de 2016 en URL:  
<http://medicalstate.tumblr.com/post/50831109899/five-doctors-go-hunting>.

---¡El próximo pato es mío! ---reclama, harto de tanta estupidez, el tercer médico, un cirujano.

Todos siguen caminando y algo, que nadie alcanza a ver qué es, sale de entre los juncos. Rápidamente el cirujano apunta y dispara certeramente sobre el ave.

Todos se quedan mirando:

---Pero... ¿era un pato? ---le preguntan.

---No sé, que lo vea el patólogo.

Va el patólogo, el cuarto integrante del grupo, a buscar el animal muerto.

Al rato vuelve con un hermoso pato colgando de su mano. Todos le preguntan:

---¿Y... es un pato?

---No lo se. La muestra es insuficiente.<sup>412</sup>

También se puede encontrar una versión similar en chino:

外科、内科、精神科医生同去猎野鸭。

一只野鸭飞过，内科医生举枪瞄准，但没发射，外科医生惊问：“为何不开枪？”

内科医生道：“你怎能确定那是野鸭？也许是另一种鸟！”

另一只野鸭飞过，精神科医生举枪瞄准，可是也没有发射。外科医生问：“怎么回事？”

精神科医生问道：“野鸭知道自己是野鸭吗？”

另一只野鸭飞过，外科医生从精神科医生手中抢过枪来开了一枪，内科和精神科医生问道：“你肯定那是野鸭吗？”

外科医生笑道：“回去解剖就知道了！”<sup>413</sup>

Van un cirujano, un médico y un psiquiatra a cazar pato salvaje.

Pasa volando un pato salvaje. El médico le apunta pero no dispara. El cirujano le pregunta sorprendido:

---¿Por qué no disparas?

---¿Cómo confirmas que es un pato salvaje?---responde el médico---, puede ser otro tipo de pájaro.

Pasa volando otro pato salvaje. El psiquiatra le apunta pero no dispara. El cirujano pregunta:

---¿Qué pasó?

---¿El pato sabe que es un pato?---comenta el psiquiatra.

Otro pato salvaje levanta el vuelo. El cirujano quita la escopeta de la mano del psiquiatra y dispara. El médico y el psiquiatra preguntan al mismo tiempo:

---

<sup>412</sup>. Recurso de Internet. Consulta en 1 de julio de 2016 en URL:

<http://chistechistes.blogspot.com.es/2009/01/chistes-de-doctores-chistes-de-medicos.html>.

<sup>413</sup>. Recurso de Internet. Consulta en 1 de julio de 2016 en URL:

[http://www.china.com.cn/city/txt/2006-10/13/content\\_7589479.htm](http://www.china.com.cn/city/txt/2006-10/13/content_7589479.htm).

---¿Has confirmado que es un pato salvaje?

---Lo sabremos después de hacer la autopsia--- responde el cirujano riendo.

**(Traducción propia)**

Estos tres chistes contienen la misma fórmula: unos médicos van a cazar patos salvajes y según sus características profesionales estereotipadas se desarrollan las cargas humorísticas. Los conceptos estereotipados representados en estos tres chistes hacia los médicos son semejantes, dado que los médicos tienen muchos conocimientos teóricos pero les resulta difícil muchas veces definir una enfermedad concreta, los psiquiatras pueden sumergirse en el proceso de la búsqueda de soluciones para problemas psíquicos sin encontrar salidas, mientras que los cirujanos a veces hacen operaciones sin saber claramente lo que han quitado. Sin embargo, se pueden encontrar transformaciones entre estos tres chistes tales como los números de médicos presentes en cada uno, el estilo del lenguaje y la estructura narrativa. Las similitudes entre estos tres chistes pueden probar que existe la transmisión del chiste entre fronteras ya que todos tienen fácil acceso a internet, mientras que las transformaciones de estos chistes en cada lengua pueden representar las técnicas de transmitir chistes entre diferentes idiomas y culturas.

Otro testimonio potente de la traducibilidad del humor puede ser la moda mundial de ver telecomedias estadounidenses. Telecomedias como *Friends*, *The Simpsons*, *Will & Grace*, *The Modern Family* y *Two and a Half Men* son mundialmente aceptadas. Según Juan José Martínez, al analizar 365 chistes traducidos en cuatro capítulos de *The Simpsons* emitidos en España, encontró 264 chistes que conservaban las cargas humorísticas completas en comparación con la versión original, lo cual era un 72.3% del total de los chistes traducidos. Otro 27.7% tiene menudas modificaciones y sólo un 1.7% pierde la carga humorística en total.<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup>. Martínez Sierra, Juan José. *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la plana: Universitat Jaume I, 2008, págs. 172-180.

Frente a la postura general de la traducibilidad del humor, hay cierto humor que juega con rasgos lingüísticos y referencias culturales singulares que constituye un reto enorme para los traductores. Los juegos de palabras son a menudo humorísticos y muy frecuentes entre los literatos chinos. Ji Xiaolan (1724-1805), un erudito famoso de la dinastía Qing y mandarín de confianza del emperador Qian Long, se pelea mucho con otro mandarín también próximo al emperador, He Shen. Un día, He Shen pide a Ji Xiaolan escribir una pieza de caligrafía para colgar en la puerta. Ji Xiaolan le escribe una palabra, “竹苞”, que literalmente significa brotes de bambú y originalmente viene de *Shi Jing*, para felicitar la construcción de la nueva casa y para desear prosperidad a la familia. He Shen está muy contento e invita al emperador a visitar su nueva casa. Al ver la caligrafía de Ji Xiaolan, el emperador suelta una carcajada explicando a He Shen que si se descomponen estos dos caracteres, se logra una frase “个个草包” que literalmente significa “cada uno es imbécil”.

竹苞                      →                      个个草包

El carácter “竹” (bambú) se puede descomponer como “个个” (cada uno). El carácter “苞” (brote) se puede descomponer por su radical “艹” (hierba) que marca el campo semántico del carácter y la parte de abajo “包” que señala, en este caso, la pronunciación del carácter. El radical “艹” viene del carácter pictográfico “艸” que representa simbólicamente las hierbas y que es sustituible por el carácter “草”. El carácter “草” y el carácter “包” pueden formar una palabra “草包” que en chino significa “imbécil”. Después de los procedimientos de descomposición de los caracteres, la palabra se ha transformado en una frase con la estructura de sujeto-verbo y se ha producido un cambio semántico:

竹苞 → 个个草包

brotos de bambú → cada uno es imbécil

Al intentar transmitir esta anécdota china al español, en primer lugar, tenemos dificultades para identificar las referencias culturales e históricas en la parte narrativa de la anécdota. El emperador Qian Long se sitúa entre los emperadores más conocidos por los chinos contemporáneos. He Shen y Ji Xiaolan también son muy familiares, no sólo por su impacto histórico, sino también por la popularidad de una teleserie respecto a estos tres personajes. En la teleserie, Ji Xiaolan es justo y honesto y siempre desvela los crímenes y corrupciones cometidos por He Shen y sus cómplices. He Shen es muy astuto para encontrar maneras de destruir los testimonios y escapar a la sentencia, sin embargo, le resulta más difícil evitar ser víctima del humor de Ji Xiaolan. Aparte de este contexto histórico y cultural, esta anécdota también contiene una alusión. Como hemos explicado antes, “竹苞” es una palabra que viene de *Shi Jing* y normalmente tiene connotación positiva. Además, el bambú es un tipo de planta muy apreciado por los literatos y los brotes de bambú normalmente se relacionan con la fuerza vital, dado que los brotes crecen muy rápido con sólo un poco de lluvia primaveral.

En segundo lugar, tenemos la dificultad lingüística en la parte del “punch-line” de la anécdota. En español, no se puede encontrar un procedimiento similar para descomponer una palabra según sus morfemas de manera tanto vertical como horizontal. Si hubiéramos encontrado un modo similar de descomponer en español, continuaría siendo imposible mantener una transformación semántica semejante a la del ejemplo. En fin, en este caso, debemos admitir que el humor no se puede transmitir sin un paratexto muy extenso que lo explique y durante este proceso el humor pierde la mayor parte de su efecto divertido.

Considerando estas posturas y casos particulares en la traducción del humor, creemos que es necesario recurrir a la GTVH. En primer lugar, la GTVH implanta la estructura y el mecanismo interno en la mente del traductor. Sin la GTVH, un traductor sólo es un lector normal que ríe ante las líneas humorísticas pero sin enterarse de la causa; un traductor podría transportar a su texto traducido todos los componentes del original sin conocimientos de cómo operan para crear las incongruencias que se le exigen a fin de producir un efecto humorístico. La GTVH establece un sistema científico de análisis del humor que garantiza en cada caso un tratamiento de la traducción del humor más completo.

En segundo lugar, la GTVH también proporciona una base para la comparación entre diferentes piezas humorísticas. El grado de similitud entre diversas piezas de humor depende de la semejanza de los seis parámetros jerárquicos propuestos por la GTVH. Los chistes que contienen más similitudes en los parámetros superiores según el orden jerárquico, son las más similares entre ellos.

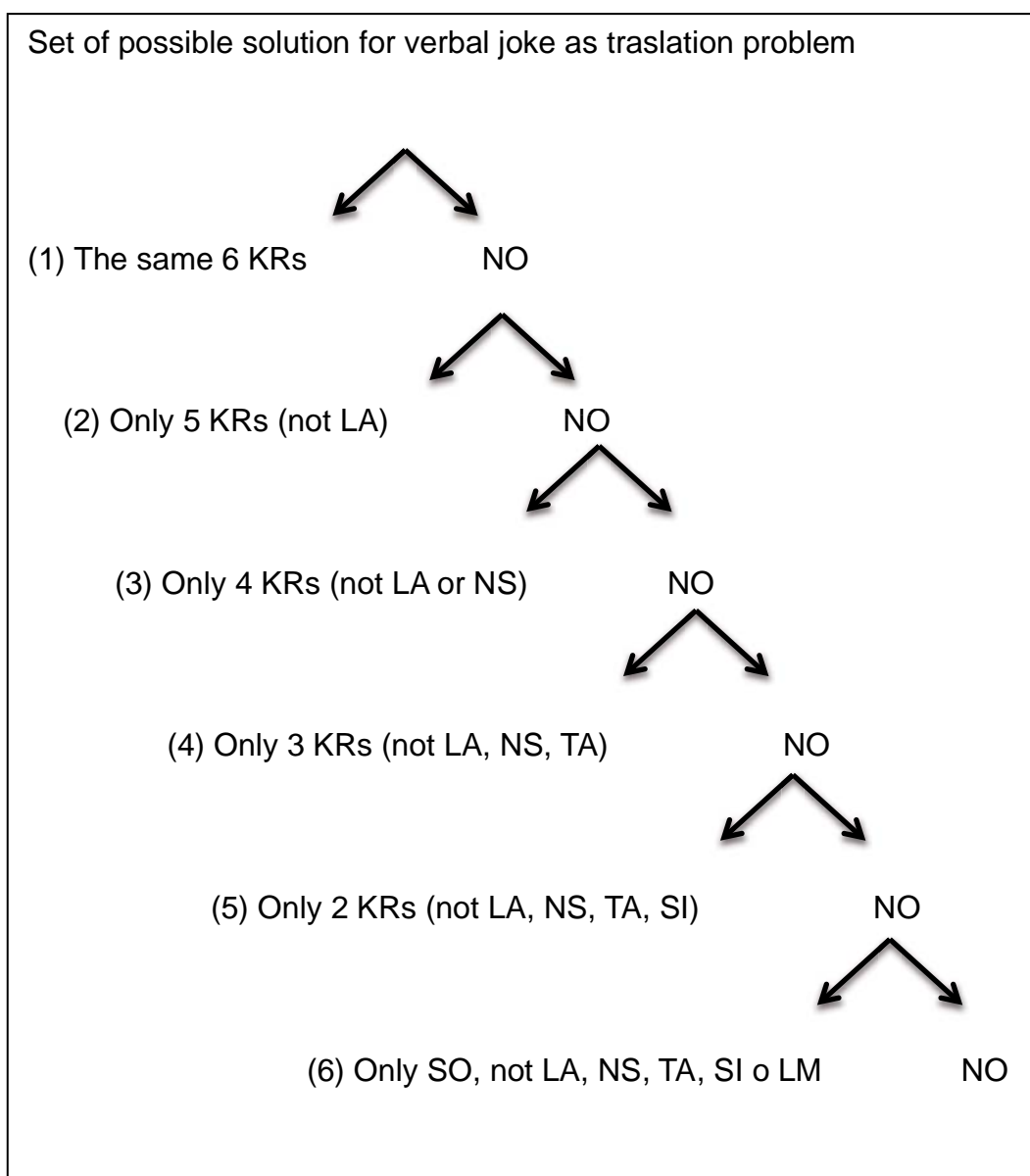
Patrik Zabalbeascoa elaboró una rama binaria de comparación de diferentes piezas humorísticas basándose en el orden jerárquico de la GTVH:<sup>415</sup>

**Figura 16: Árbol de rama binaria de comparación de diferentes piezas humorísticas en base del orden jerárquico de la GTVH elaborado por Patrik Zabalbeascoa**

---

<sup>415</sup>. Zabalbeascoa, Patrik. "Humor and Translation—an Interdiscipline". *Humor*. 18-2, 2005, pág. 203.





Según estas ramas binarias, en la traducción de chistes, un traductor debe encontrar una manera de traducir los máximos parámetros posibles de un chiste. En casos en que no se puedan traducir los seis parámetros, descartaremos uno por uno los parámetros a partir de los inferiores siguiendo el orden jerárquico: lenguaje, estrategia narrativa, objetivo, situación, mecanismo lógico. En los casos en que no se puede mantener la oposición de guiones, la traducción del chiste fracasará definitivamente.

De ahí que lo ideal en la traducción del humor sería mantener una similitud entre

la lengua de partida y la lengua de llegada en el nivel (2), ya que en una traducción interlingüística, el idioma del humor es un factor que varía de una manera inevitable. Es decir, en teoría, en una traducción del humor de un idioma al otro, deberíamos intentar mantener iguales los máximos parámetros posibles para garantizar la fidelidad de la traducción.

Sin embargo, muchos intentos de traducción del humor fonológico y fonético, grafemático y morfosintáctico deben ponerse al lado del “No” debajo de toda la rama binaria. En otros casos, las traducciones puede aparecer en los niveles (2), (3), (4), (5) en comparación con los textos originales, en los cuales los traductores deben tomar decisiones para situar sus traducciones a estos diferentes niveles. En los textos humorísticos extensos, especialmente, las decisiones deben ser constantes.

Además, debemos considerar que aunque logremos una traducción en la lengua de llegada semejante al texto original en el nivel (1), nos debemos preguntar si nuestra traducción puede tener el mismo efecto humorístico bajo el contexto de la nueva recepción. Lo que debemos tener en cuenta es que la producción y la apreciación del humor varía en cada cultura. Cada una tiene su propia serie de valores, normas, costumbres y tradiciones que determinan ampliamente sus contextos, objetivos y estilos. Las preferencias culturales pueden afectar la percepción de los contenidos específicos y las incongruencias y sus resoluciones. La traducción de un fenómeno de la cultura de partida puede ser un tabú en la cultura de llegada y puede resultar ofensiva para el público. En estos casos, los traductores también están obligados a tomar decisiones.

Según Zabalbeascoa, el humor tiene su importancia relativa en diferentes tipos de textos:

Top: e.g. TV comedy, a joke-story, one-liners, etc.

Middle: e.g. happy-ending love/adventure stories, TV quiz shows.

Marginal: e.g. as pedagogical device in school, Shakespeare's tragedies.

Prohibited: e.g. certain moments of high drama, tragedy, horror stories, laws, and any

other inappropriate situations.<sup>416</sup>

Sin embargo, sea necesario traducir todos los trozos humorísticos en una telecomedia donde el humor posee una importancia significativa, o descartar la traducción de algunas piezas humorísticos en las tragedias de Shakespeare, depende de las decisiones del traductor en cada caso particular.

Gracias a la teoría de la relevancia aplicada por Gutt a la traducción, se puede encontrar un criterio fundamental cada vez que un traductor se encuentra en situación de tomar decisiones, por eso, consideramos adecuado hacer una introducción muy breve de la teoría de relevancia y a su aplicación en la traducción.

#### **4.5. La teoría de la traducción de Gutt**

La teoría de traducción de Gutt se basa en la teoría de relevancia de Dan Sperber y Deirdre Wilson. Sperber y Wilson combinan el modelo del código y el modelo inferencial de las teorías de comunicación anteriores y proponen una comunicación ostensivo-inferencial:

El emisor produce un estímulo que hace mutuamente para sí mismo y para el oyente que, mediante dicho estímulo, el emisor tiene intención de hacer manifiesto o más manifiesto para el oyente un conjunto de supuestos.<sup>417</sup>

Según Sperber y Wilson, mientras que el entorno cognitivo de un individuo es un conjunto de supuestos, el contexto de un enunciado es “un subconjunto que el oyente tiene sobre el mundo” que incluye el entorno físico inmediato, las oraciones precedentes, sus creencias generales y sus conocimientos sobre el hablante.<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup>. Zabalbeascoa, Patrik. “Humor and Translation—an Interdiscipline”. *Humor*. 18-2, 2005, pág. 202.

<sup>417</sup>. Sperber, Dan y Wilson, Deirdre. *La relevancia: comunicación y proceso cognitivo*. Madrid: Visor, 1994, págs. 75-80.

<sup>418</sup>. *Ibíd.*, pág. 28.

Sin embargo, los supuestos sugeridos a partir de la gran acumulación de informaciones que proporciona el contexto no son accesibles igualmente y en el mismo momento de la comunicación. Los diferentes niveles de accesibilidad de los supuestos contextuales exigen diferentes esfuerzos mentales por parte del oyente.

Como objetivos o consecuencias de la comunicación, se precisa una modificación de los supuestos previos. Los supuestos que proporcionamos en un enunciado deben lograr efectos contextuales para el oyente mediante implicar, reforzar o contrariar los supuestos que él posee, de esta manera, se puede decir que los supuestos son relevantes. La relevancia óptima debe cumplir:

- a. El estímulo ostensivo es tan relevante que merece el esfuerzo de procesamiento a cargo del receptor.
- b. El estímulo ostensivo es el más relevante teniendo en cuenta las capacidades y preferencias del emisor.<sup>419</sup>

Toda comunicación ostensivo-inferencial observa el principio de relevancia:

Todo acto de comunicación ostensiva comunica la presunción de su propia relevancia óptima.<sup>420</sup>

Una expresión es óptimamente relevante cuando, por una parte, permite al oyente comprender el significado del comunicador sin esfuerzo innecesario, por otra parte, tiene un significado que justifica el esfuerzo del público, es decir, proporciona beneficios apropiados al público. Cuanto mayores sean los efectos contextuales cuanto mayor es la relevancia, y asimismo, cuanto menor el esfuerzo que se necesite para lograr los efectos contextuales, mayor será la relevancia. En conclusión, el público pide máximos efectos contextuales con el mínimo esfuerzo de procedimiento. Según este principio, cuando uno pretende comunicarse, se expresa de la manera que cree que es óptimamente relevante para la audiencia.

---

<sup>419</sup>. Sperber, Dan y Wilson, Deirdre. "La teoría de la relevancia". *Revista de Investigación Lingüística*. Vol. VII-2004, págs. 237-286.

<sup>420</sup>. Sperber, Dan y Wilson, Deirdre. *La relevancia: comunicación y proceso cognitivo*. Madrid: Visor, 1994, pág.198.

Una comunicación verbal es una intensificación de la comunicación ostensivo-inferencial.<sup>421</sup> En una comunicación, el lenguaje es un conjunto de fórmulas codificadas que forman las representaciones semánticas, que consisten únicamente en fragmentos de nuestros pensamientos. Nuestra mente procesa estas representaciones semánticas en su contexto y produce formas proposicionales mediante la inferencia. Dichas formas proposicionales pueden relacionarse con los pensamientos referidos a estados de cosas “reales” o “deseables” en el mundo real. Tal se consideraría el uso descriptivo del lenguaje. Dos formas proposicionales que compartan propiedades lógicas son semejantes interpretativamente.<sup>422</sup> Sperber y Wilson definen la semejanza interpretativa como:

[...] two propositional forms P and Q (and by extension, two thoughts or utterances with P and Q as their propositional forms) interpretively resemble one another in a context C to the extent that they share their analytic and contextual implications in the context C.<sup>423</sup>

Considerando que la traducción también es un acto de comunicación, Gutt aplica la teoría de relevancia de Sperber y Wilson a la traducción. Trata la traducción como un uso interpretativo interlingüístico:

A translation would be a receptor language text that interpretively resembled the original.<sup>424</sup>

Además, en una traducción, el traductor debe tener en cuenta la semejanza óptima entre el texto original y el texto meta:

Optimal resemblance: what the reporter intends to convey is,  
a) presumed to interpretively resemble the original –otherwise this would not be an instance of interpretive use;  
b) the resemblance it shows is to be consistent with the presumption of optimal relevance, that is, is presumed to have adequate contextual effects without gratuitous

---

<sup>421</sup>. *Ibíd.*, pág. 220.

<sup>422</sup>. *Ibíd.*, págs. 279-285

<sup>423</sup>. Gutt, Ernst-August. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Oxford: Basil Blackwell, 1991, pág. 37.

<sup>424</sup>. *Ibíd.*, pág. 100.

processing effort.<sup>425</sup>

Gutt formula también el concepto de pistas comunicativas que conservan las propiedades estilísticas y guían al público a la comprensión de los significados del autor.

Communicative clues: guide the audience to the interpretation intended by the communicator.<sup>426</sup>

Según este concepto, la traducción debe preservar todas las pistas comunicativas del texto original para que el lector pueda lograr la máxima comprensión. Las pistas comunicativas no sólo reflejan de qué se trata, sino también cómo se relata. Gutt expone ocho pistas comunicativas: las que se producen a partir de las representaciones semánticas, de las propiedades sintácticas, de los valores estilísticos de las palabras, de las expresiones formularias, de las propiedades fonéticas, de las restricciones semánticas y de las propiedades poéticas.

Según Gutt, en lo que atañe a las pistas comunicativas que se producen a partir de las representaciones semánticas, hay casos en que los juegos lingüísticos son más importantes que los significados semánticos, pero por otra parte, en muchos casos, las representaciones semánticas no son iguales a los significados de los enunciados, sino que son “recursos de hipótesis sobre la intención del comunicador”.<sup>427</sup>

Respecto a las pistas comunicativas que se producen a partir de las propiedades sintácticas, la estructura sintáctica es importante porque representa pistas comunicativas sutiles, tales como el paralelismo al comienzo de la novela *Historia de dos ciudades* de Dickens que transmite una cierta ironía del autor.

En cuanto a las pistas comunicativas que se producen a partir de las propiedades fonéticas, mientras que en la traducción de los sonidos onomatopéyicos se puede

---

<sup>425</sup>. *Ibíd.*, pág. 101.

<sup>426</sup>. *Ibíd.*, pág. 127.

<sup>427</sup>. *Ibíd.*, pág. 132.

adoptar la manera de transcripción fonética, los nombres propios de la gente son intraducibles y, además, en el caso de dilemas sobre si se mantienen las representaciones semánticas o si se transmiten las formas fonológicas, depende, según Gutt, de la comparación de la importancia de ambas.

En lo que se refiere a las pistas comunicativas que se producen a partir de las restricciones semánticas, Gutt pone como ejemplo de los conectores pragmáticos. En lo concerniente a las expresiones formularias, Gutt cree que se necesita encontrar las expresiones correspondientes en la cultura meta aunque diferencian en sus significados semánticos. Los valores estilísticos de las palabras exigen informaciones enciclopédicas de la gente y, además, las propiedades poéticas basadas en los sonidos proporcionan pistas comunicativas importantes, pero si la lengua de llegada pueda mantener estas mismas pistas comunicativas es una “cuestión de probabilidad estadística”.

Gutt propone el concepto unificado de la traducción directa:

A receptor language utterance is a direct translation of a source language utterance if and only if purports to interpretively resemble the original completely in the context envisaged for the original.<sup>428</sup>

Por una banda, debido a la diferencia de los idiomas naturales, la semejanza interpretativa no depende de la conservación de todos los rasgos lingüísticos del texto original en el texto meta, sino de las mayores pistas comunicativas. Por otra banda, en una traducción directa, la transmisión del significado del texto original depende en gran parte de la semejanza del contexto traducido con el original. Cuanto mayor sea la semejanza contextual que se alcanza, mayor será la semejanza interpretativa que se consigue. En cambio, la traducción indirecta es una traducción con un nivel inferior de semejanza interpretativa en la que no se exige a los lectores estar familiarizados con el contexto original.

---

<sup>428</sup>. *Ibíd.*, pág. 162.

En la teoría de la traducción de Gutt, la fidelidad de la traducción depende de la “ semejanza en los aspectos relevantes”:

Relevance-based account of faithfulness: the translation is presented by virtue of its resemblance with the original in relevant respects.<sup>429</sup>

Gutt admite que aunque este criterio de fidelidad no garantiza la identidad de los mensajes en cada uno de sus detalles, puede asegurar el éxito de la comunicación ostensiva en general y, además, puede prever los fracasos de traducción en los casos en que los traductores no dominen bien el entorno cognitivo del receptor; de esta manera, la traducción caería en situaciones secundarias de comunicación que, según Gutt, son aquellas en las que el traductor no conoce bien los supuestos contextuales de los receptores.

El autor denomina la comunicación que hace un uso descriptivo del lenguaje como un acto de comunicación de primer orden, mientras que aquella que hace un uso interpretativo del lenguaje como el acto de comunicación de orden alto:

In much of the human communication, the intended meaning represents some situation in the world out there, some state of affairs. I shall refer to such instances as *first-order acts of communication*. In many instances, however, the communication is not about what the world is like but what someone said or wrote about what the world is like. That is, there is a communication about another act of communication (a high-order of communication).<sup>430</sup>

De acuerdo con Gutt, en un acto de comunicación de orden alto, debemos hacer dos distinciones: si el comunicador destaca los estímulos; o si se centra más en la interpretación propuesta. Gutt muestra la relación en la figura donde “S” representa el estímulo y “I” la interpretación:<sup>431</sup>

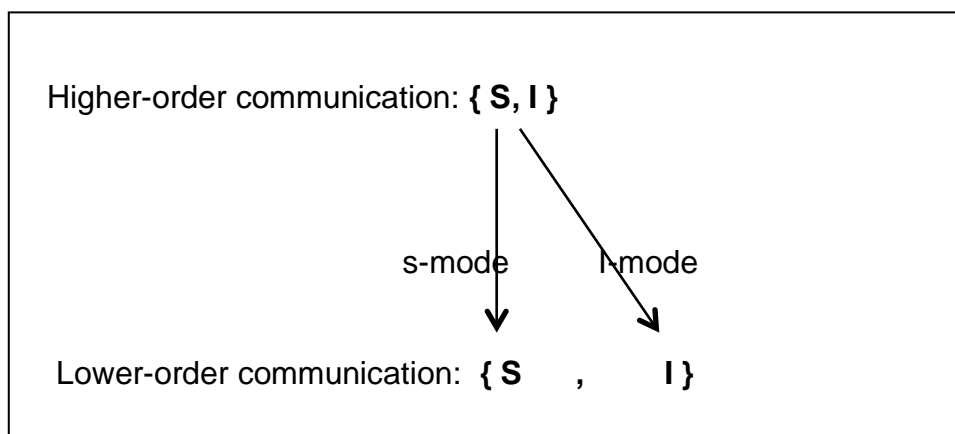
---

<sup>429</sup>. *Ibíd.*, pág. 112.

<sup>430</sup>. Gutt, Ernst-August. “On the Significance of the Cognitive Core of Translation”. *The Translator*, vol. 11, n.º 1, 2005, pág. 33.

<sup>431</sup>. *Ibíd.*, pág. 34.



**Figura 17: Relación entre el “s-mode” y “i-mode” establecida por Gutt**

El “s-mode” transmite lo que se dice mientras que el “i-mode” transmite lo que significa. Con un “s-mode”, el comunicador intenta reproducir el estímulo y mantener el contenido y contexto originales lo máximo posible, por eso, realiza una transmisión más auténtica, pero al mismo tiempo exige más esfuerzo de procesamiento de los receptores meta. Con un “i-mode”, el traductor asimila el texto original interpretativamente, modificando el contenido y contexto originales a los del receptor meta. En el “i-mode”, dado que el comunicador juega un papel fundamental en la detección y la selección de los contenidos a transmitir a los receptores, sus proposiciones adecuadas del entorno cognitivo de los receptores objetivos, sus interpretaciones correctas del texto original y sus preferencias personales tienen una influencia primordial en el éxito de la comunicación.

Cuando se aplica esta distinción de “s-mode” y “i-mode” a la traducción, mientras que el “i-mode” no tiene gran dificultad en adaptarse, el “s-mode” topa con el problema lingüístico. En cambio de una comunicación intralingüística, en una comunicación interlingüística, debido a las diferencias entre los idiomas naturales, una replicación de estímulos resulta imposible sin contar los casos posibles limitados. Tomando en cuenta de estos, Gutt sugiere que en la traducción, a pesar de que las propiedades concretas de la lengua origen y la lengua meta son distintas, lo más importante es la transmisión de las pistas comunicativas que pueden “dirigirse a la interpretación original”. Tal se denomina como el s-modo

orientado por interpretación en una comunicación de orden alto.<sup>432</sup>

Según Gutt, en la comunicación interlingüística, el “s-mode” intenta replicar las pistas comunicativas, pero necesita que el lector se adapte al contexto original, por eso, exige mayor esfuerzo para que se pueda entender el contenido, mientras que el “i-code” acomoda la traducción al contexto del lector meta mediante la modificación del contenido y así reduce el esfuerzo necesario para la comprensión.

Después de explorar cómo se aplica la teoría de relevancia a la teoría de traducción de Gutt, investigamos cómo se aplica concretamente la teoría de Gutt a la traducción del humor chino.

#### **4.6. Aplicación de la teoría de Gutt a la traducción del humor chino**

En la investigación del humor, los estudiosos a menudo distinguen según su traducibilidad el denominado humor verbal y el humor referencial:

Translation permits a clear cut determination of humorous texts to one of the two categories. The criterion of resistance to translation seems to be the only empirical technique able to ascertain whether the humorous effect depends on the form of the linguistic sign. It is clear that if the humorous effect resists paraphrase or translation or intersemiotic translation, it depends only on the semantic content of the text.<sup>433</sup>

El juego de palabras en la anécdota de Ji Xiaolan y He Shen puede ser un ejemplo de esta postura. Estos ejemplos son numerosos, tal como el famoso pareado chino:

蚕是天下虫，  
鸿是江边鸟。

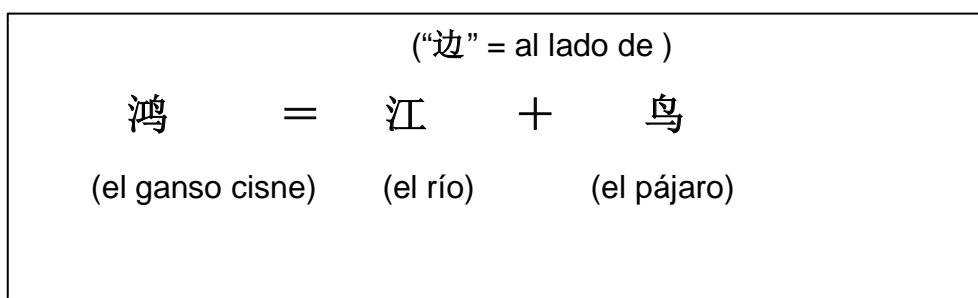
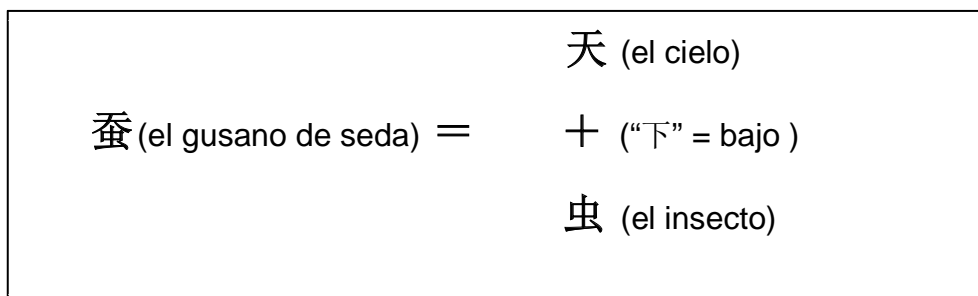
Literalmente, significa que el gusano de seda es un insecto bajo el cielo y que el ganso cisne es un pájaro al lado del río. La gracia del pareado chino sólo se transmite en cuanto explicamos detalladamente cómo se descomponen los

---

<sup>432</sup>. *Ibíd.*, pág. 42.

<sup>433</sup>. Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994, pág. 28.

caracteres e incluso de una manera simple, con dos figuras.



La primera figura muestra que el carácter “蚕” (el gusano de seda) se compone por el carácter “天” (el cielo) y el “虫” (el insecto) verticalmente, mientras que el segundo gráfico enseña que el carácter “鸿” (el ganso cisne) se compone por el “江” (el río) y “鸟” (el pájaro) horizontalmente. Esta ubicación relativa de los caracteres también se refleja en los versos, porque el carácter “下” significa “bajo”, mientras que el carácter “边” significa “al lado de”. Este pareado no sólo juega con las composiciones de los caracteres que coinciden en las estructuras de una combinación de un carácter cuyo significado indica un lugar junto a otro significado que indica un animal, sino que también juega con la coincidencia entre la ubicación relativa de los caracteres de la composición y la verdad en el mundo real.

Delia Chiaro concluye que hay dos métodos principales en la traducción del humor verbal—la omisión y la sustitución:

One of the most radical strategies adopted in the translation of verbal humor is omission. It is not at all unusual to find instances of verbal humor in a book, play, or film that are absent in its translated versions. Another common strategy is that of substitution

of the humorous quip with a totally different instance of verbal humor, although ideally, the choice of substitution will involve retaining something of the source text, its essence, or what Anton Popovič labeled the invariant core.<sup>434</sup>

El “invariant core” propuesto por Anton Popovič, en la teoría de Gutt, se denomina pistas comunicativas. En la traducción del humor verbal, no debemos traducir cada propiedad lingüística sino las pistas comunicativas. La decisión alternativa de la omisión y de la sustitución de las propiedades lingüísticas depende de si se puede lograr una semejanza interpretativa entre el texto de origen y el texto meta. Puesto que en una traducción de humor verbal, las pistas comunicativas son lo más original y fundamental, pensamos que en la traducción del humor verbal es mejor aplicar la orientación del “interpretation-oriented S-mode”.

Igual que el humor que depende exclusivamente de rasgos lingüísticos, un humor que se basa en una cultura particular también es un gran reto para los traductores. Según Delia Chiaro:

Translational problems arise when verbal humor is either extremely language specific, extremely culture specific, or , as is often the case, a combination of linguacultural specificity.<sup>435</sup>

Las figuras retóricas, por ejemplo, pueden situarse entre los efectos poéticos, que según Sperber y Wilson, en lugar de crear un supuesto destacado, construyen una gama amplia de supuestos débiles. En la traducción, los traductores se encuentran en una situación que les obliga a buscar algo relevante que idealmente provoque las mismas implicaturas para los lectores de llegada, lo cual aunque en realidad no es imposible, es difícil en la mayoría de los casos. Aún es más difícil la traducción de las figuras humorísticas, puesto que según la teoría de GTVH, deben existir por lo menos dos implicaturas que se contrapongan entre tantas débiles. La tarea de los traductores es recuperar, siempre que sea posible, esta contraposición mediante figuras en el texto meta.

---

<sup>434</sup>. Chiaro, Delia. “Translation”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Attardo, Salvatore. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 772-774.

<sup>435</sup>. *Ibid*, pág. 773.

Laureano Ramírez, enumera cuatro técnicas posibles para traducir las metáforas chinas al español:

La traducción de la metáfora, al igual que otras figuras teñidas de un claro matiz cultural (...), admite, en general, tres posibilidades: traducción literal, empleo de una figura equivalente o próxima en la lengua de llegada (...), o traducción de la idea (...). A estas cabe añadir una cuarta posibilidad: traducción literal y adición del sentido (...).<sup>436</sup>

Laureano Ramírez sostiene además que, entre estas cuatro técnicas, lo más común es buscar una figura equivalente en la lengua meta. Además, la opción de estas cuatro técnicas depende de “las posibilidades de la lengua de llegada” y de la “función y las características del texto”.

El mismo autor también concluye que existen cuatro tipos de frases hechas chinas específicas, todas con una estructura de cuatro sílabas, comparables a los refranes españoles: casi idénticos, análogos, fácilmente comprensibles y distintos, tales como:

- 1) 一箭双雕: Matar dos halcones con una misma flecha.  
Matar pájaros con un tiro.
- 2) 鱼目混珠: Confundir con perlas los ojos de un pez.  
Dar gato por liebre.
- 3) 塞翁失马: El viejo de la frontera perdió el caballo.  
No hay mal que por bien no venga.<sup>437</sup>

En un texto abundante en frases hechas tales como una oración de *Los Mandarines: historia del Bosque de los letrados*, una traducción literal puede ser:

“而今的人，可谓江河日下。这些中进士、做翰林的，和他说到传道穷经，他便说迂而无当；和他说到通今博古，他便说杂而不精。（儒林外史，第 85 页）

---

<sup>436</sup>. Ramírez Bellerín, Laureano. *Del carácter al contexto: Teoría y práctica de la traducción del chino moderno*. Bellaterra: Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, pág. 271.

<sup>437</sup>. Ramírez Bellerín, Laureano. *Del carácter al contexto: Teoría y práctica de la traducción del chino moderno*. Bellaterra: Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, págs. 134-136.

La gente de estudios en la actualidad son [ríos que cada día tienen menos caudal]. Si a esta gente se les dice [pregonar las doctrinas de Confucio y Mencio y afanarse en el estudio de los clásicos], responden [desfasado e inapropiado]. Si se les dice [conocer lo presente y ver versado en lo antiguo], responde [confuso y burdo].<sup>438</sup>

Si se traducen todas estas frases literalmente, se elevará mucho el esfuerzo cognitivo del lector de llegada que perderá muy pronto el interés puesto en la obra, por eso, según Laureano Ramírez, vale la pena perder algunos matices estilísticos:

La gente de estudios ya no son lo que eran. Si les hablan de los grandes sabios de la antigüedad, te responden que ya son cosa del pasado; si les hablas de sus doctrinas, te responden que son farragosas y absurdas.<sup>439</sup>

Laureano Ramírez considera que al tomar la decisión de elegir entre una traducción literal, una traducción de la idea y una frase doméstica de sustitución, hay que tener en cuenta el tipo del texto y “la coherencia estilística con el contexto”.

Anne Hélène Suarez habla de la traducción del humor en el poema *Siete cantos compuestos en la era Qianyuan, durante la estancia en el distrito de Tonggu de Du Fu*:

**乾元中寓居同谷县作歌七首**

有客有客字子美，白头乱发垂过耳。  
岁拾橡栗随狙公，天寒日暮山谷里。  
中原无书归不得，手脚冻皴皮肉死。  
呜呼一歌兮歌已哀，悲风为我从天来！

**(Fragmento)**

**Siete cantos compuestos en la era Qianyuan, durante la estancia en el distrito de Tonggu**

El forastero el forastero que llaman Zimei  
de pelo blanco y enredado, de greñas hirsutas,

---

<sup>438</sup>. *Ibíd.*, págs. 137-138.

<sup>439</sup>. *Ibíd.*

va recogiendo unas bellotas, cual amo de simios,  
en tiempo frío y al poniente, por una cañada.  
No llegan nuevas desde el centro, no puede volver.  
Sus pies y manos, agrietados, helados y yertos.  
¡Ay! De estos mis cantos el primero ya es canto triste.  
Un viento lúgubre, en mi atención, acude del cielo.<sup>440</sup>

**(Traducción de Anne Hélène Suárez)**

En el segundo dístico, la palabra “狙公” es un nombre genérico con el que se denomina a la gente que vive de criar simios y alude específicamente a un apólogo humorístico de Zhuangzi. En el apólogo, un “狙公” entiende el lenguaje de los simios y dedica todos sus bienes a criarlos. Sin embargo, se le agotan muy pronto todos los recursos y esto le obliga a limitar la alimentación. Preocupado por las protestas de los simios, el “狙公” les promete que por la mañana les ofrecerá tres bellotas y cuatro por la tarde. Todos los simios protestan y se irritan, entonces el “狙公” vuelve a proponerles que les ofrecerá cuatro bellotas por la mañana y tres por la tarde. Al oír eso, todo el mundo está contento.

Según Anne Hélène Suarez, hay versiones de traducción en que se traduce la palabra “狙公” exdomésticamente en la lengua meta como “Chu-kong” y también, hay versiones en que se elimina el sentido de “狙公” y se lo sustituye con el concepto de un hombre con una manada de simios. Anne Hélène defiende la traducción del “狙公” como “amo de simio”, considerando que, pese a la pérdida de la alusión al apólogo humorístico, la frase “amo de simio” aún mantiene una cierta carga humorística en español.

En el cuarto dístico, tras enumerar todos los apuros en que se encuentra, cuando acaba de cantar una canción triste, el poeta siente un viento lúgubre que viene hacia él y que es un viento helado y fuerte según el contexto del poema. Esta situación da un sentido de humor negro, que según Anne Hélène Suarez:

---

<sup>440</sup>. Suárez, Anne-Hélène. *Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712-770)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pág. 396.

Este tipo de humor es muy frecuente en la poesía de Du Fu y, por otra parte, es muy propio de la tradición literaria de la que se alimenta. Es un humor que aplica principalmente a su propia persona: cuando describe las desgracias ajenas lo hace con una mezcla de compasión e indignación que no admite este tipo de actitud de distancia dentro de la desesperanza. Creo, pues, importante reflejar esta disposición mental en la traducción. Así, en la versión que propongo traslado wei wo como “en mi atención”.<sup>441</sup>

En un análisis descriptivo de los medidores chinos, Sara Rovira apunta cuatro técnicas, la traducción literal, la omisión, la explicación y la sustitución por una imagen nueva.

1) 胡子常是两撇, 王处厚的胡子只是一画. (钱钟书《围城》第 233 页)

‘Un bigote suele tener dos vertientes, pero el de Wang Chuhou era de un solo trazo horizontal.’ (Qian Zhongshu, *La fortaleza asediada*, p. 286. Trad. de Fisach).

2) «陈姨太带着一股脂粉香, 扭扭捏捏地从隔壁房里跑过来[...]» (巴金《家》第 50 页)

‘Rodeada de una nube de perfume, la concubina Chen acudió de la habitación vecina (...).’ (Ba Jin, *La familia*, p. 59. Trad. de Guzmán)<sup>442</sup>

En el ejemplo 1) citado por Sara Rovira, “撇” es un trazo de carácter chino que se inclina verticalmente hacia la izquierda, se escribe como “丿” y se utiliza también como medidor para indicar cosas parecidas a “丿”, tales como el bigote y la ceja. En la traducción, el traductor lo sustituye por “vertientes”. En el ejemplo 2), el medidor “股” se utiliza a menudo para indicar entidades alargadas, como olor o un aire. El traductor lo sustituye por “una nube de perfume”.

Ku Menghsuan (2006) analizó las dos versiones de traducciones de frases hechas con cuatro palabras, refranes, locuciones y juegos de palabras en *Sueño en el pabellón rojo*: 1) La versión de Tu Xi (1988-1989) revisada por Zhenjiang Zhao y José Antonio García Sánchez y denominada por Ku Menghsuan “TM1”; 2) la versión de Mirko Láuer Holoubek (1947) publicada por la editorial Ediciones en

---

<sup>441</sup>. *Ibíd.*, pág. 394.

<sup>442</sup>. Rovira Esteva, Sara. “El club de las metáforas muertas. Análisis descriptivos de las técnicas de traducción de los medidores chinos al español y catalán”. *Babel*, 55 (3), págs. 205-227, 2009.



Lenguas Extranjeras de Beijing en 1991 y denominada por Ku Menghsuan “TM2”. Entre tantas frases hechas, refranes, locuciones y juegos de palabras analizados por Ku Menghsuan, muchos de ellos se pueden considerarse humorísticos, por ejemplo:

1) 狗嘴里还有象牙不成:

Traducción literal por Ku: De la boca de un perro no se puede sacar perfil.

T1: Nadie puede sacar perlas de la boca de un asno.

T2: Nadie puede extraer marfil de la boca de un perro.

2) 屁滚尿流:

Traducción literal por Ku: (estaba tan contento que )se tiraba pedos y se orinaba encima.

T1: (expresó su júbilo) a pedos

T2: a duras penas pudo reprimir el júbilo.

Si comparamos las dos traducciones de T2, podemos notar que en el caso 1) el mismo traductor ha adoptado una traducción más literal que la versión T1, mientras que el caso 2), ha reducido toda la traducción de esta frase hecha en cuanto la versión T1 sólo ha reducido la mitad del significado. Puede ser que en la traducción del caso 1), el traductor considere comprensible la figura original en el contexto meta y en la del caso 2), opine que es inadecuado para los lectores en su contexto.

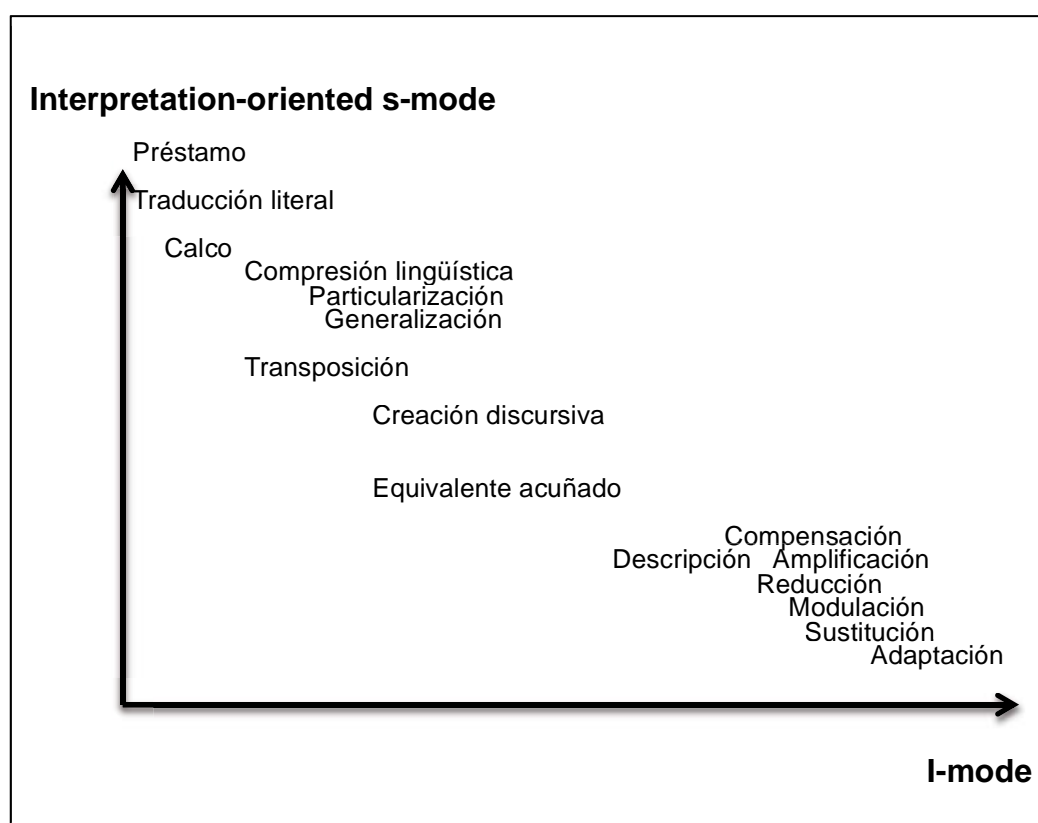
Ku Menghsuan concluye además, en base a las técnicas propuestas en Molina y Hurtado, que existen tres parejas opuestas de técnicas de traducción: ampliación lingüística y compresión lingüística, amplificación y reducción, generalización y particularización y se específica: adaptación, ampliación/ compresión lingüística, amplificación/reducción, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización/particularización, modulación, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación.<sup>443</sup>

---

<sup>443</sup>. Menghsuan Ku. *La traducción de los elementos lingüísticos culturales (chino-español). Estudio de 红楼梦 [Sueño en las estancias rojas]*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, págs. 39-40.

Aunque estos sinólogos e investigadores no se han dedicado a la traducción del humor chino particularmente, muchos ejemplos de sus corpus de análisis son humorísticos, por lo tanto las técnicas propuestas por ellos son igualmente adaptables a textos que contienen humor referencial y a textos sin este componente. Sin embargo, pese a la diversidad de las técnicas, el traductor debe tener el criterio mental de buscar una semejanza interpretativa. A partir del principio de búsqueda de una semejanza interpretativa, se dirige a un modo adecuado entre el “interpretation-oriented s-mode” y el “i-mode”. Mientras que una traducción literal puede ser una técnica incluida en el “interpretation-oriented s-mode”, una adaptación o un préstamo puede encajar mejor en el “i-mode”. Si comparamos la relación entre cada técnica con los dos modos de traducción, podemos elaborar en un sentido general la figura 18, aunque la ubicación de cada técnica sea una cuestión de grados que depende de los casos concretos de traducción:

**Figura 18: Relaciones generales entre las técnicas concretas de traducción y los “i-mode” y “Interpretation-oriented s-mode” de traducción**



Puesto que la semejanza interpretativa está pendiente del contexto, es necesario conocer bien el contexto del lector meta. En el caso de la traducción del humor chino al español, además de un conocimiento lo más completo posible del contexto de los lectores españoles, es imprescindible conocer bien sus conocimientos sobre humor y cultura china.

Muchos sinólogos españoles se han fijado en la situación de la traducción de literatura china y en el interés de los lectores españoles por la literatura china, por ejemplo, según Sara Rovira:

Actualmente los traductores del chino están desarrollando una tarea pionera en nuestro país, ya que el volumen de literatura traducida del chino es aún irrisorio y los lectores a menudo recurren a ella más en busca de elementos exotizantes que de una obra literaria per se. El traductor se encuentra en la coyuntura de, sin quererlo, estar jugando el papel de protagonista en el intercambio entre estas dos culturas (sobre todo para la receptora) y, consciente de la responsabilidad que supone su trabajo, asume a menudo la tarea de educador.<sup>444</sup>

Respecto a sus conocimientos sobre el humor, a parte de las conclusiones que hemos sacado en el capítulo 3, según *The International Joke Dictionary*:

Spanish jokes come over best with a dignified, but explosive delivery. Although you are the funny man, the dignity must still be there. You must lead on the listener as the matador leads on the bull—and hope for a laugh at the moment of truth.<sup>445</sup>

En total, el humor abunda en referentes culturales y al mismo tiempo destaca por su brevedad y juegos lingüísticos, sin embargo, en la traducción del humor chino al español, los traductores se enfrentan a que por una parte los lectores españoles no están familiarizados con la literatura china, y menos aún con el humor chino, y por otra parte, la traducción de los textos humorísticos normalmente se dirige a un público de masas. Por eso, consideramos que, respecto a la traducción del humor verbal, es mejor utilizar el “interpretation-

---

<sup>444</sup> . Rovira Esteva, Sara. “El club de las metáforas muertas. Análisis descriptivos de las técnicas de traducción de los medidores chinos al español y catalán”. *Babel*, 55 (3), págs. 205-227, 2009

<sup>445</sup> . Citado por Javier Francisco Muñoz Basols en *The Sound of Humor: Translation, Culture and Phonological Jokes*. Tesis Doctoral. Universitat Pompeu Fabra. 2012, pág. 229.

oriented s-mode” y, en cuanto a la traducción del humor referencial, es mejor aplicar la estrategia del “i-mode”, es decir, modificar el contexto de origen a un contexto meta, para así acomodar mejor a los lectores españoles, puesto que en una “explosive delivery”, sería mejor reducir el esfuerzo cognitivo de los lectores.

#### 4.6.1. Casos de la traducción del humor chino con el “interpretation-oriented s-mode”

Según Delia Chiaro, en la transmisión de un humor verbal interlingüístico a veces es posible adoptar la técnica de la traducción literal, tal como en la traducción de este chiste inglés al español:

Q: “What invention made it possible for humans to walk through walls?”

A: “The door.”

P: “¿Cuál fue el invento que permitió a los seres humanos atravesar las paredes?”

R: “La puerta.”<sup>446</sup>

Tampoco resuelta problemático traducirlo al chino:

张三：“什么发明能让人穿墙而过？”

李四：“门。” (**Traducción propia**)

En estas tres versiones, “through”, “atravesar” y “穿” dirige a la gente a pensar en algún invento avanzado o en alguna magia sobrenatural como la que utiliza Harri Potter o los taoístas chinos, sin embargo, la respuesta contrapone nuestra expectativa alta y nos produce una sensación de superioridad frente a una respuesta que es algo simple en nuestra vida cotidiana. El concepto de que una puerta asuma la función de permitir que la gente atravesara las paredes es compartido por la mayoría de culturas y, de esta manera, garantiza la transmisión del chiste interlingüístico.

---

<sup>446</sup>. Chiaro, Delia. “Translation”. En: *Encyclopedia of Humor Studies*. Ed. de Attardo, Salvatore. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014, págs. 772-774.

No obstante, en otros casos, un chiste verbal como:

Q: "What do you call a man who forgets to put on his underpants?"

A: "Nicholas." <sup>447</sup>

**(Explicación: Nicholas se pronuncia como "knicker-less" en inglés)**

La pista comunicativa en este chiste es un nombre propio en inglés que tiene una pronunciación similar a un sustantivo que define a una persona que no lleva calzoncillos. En un intento por traducir este chiste al italiano, Delia Chiaro propone:

D: "Come chiameresti uno che si dimentica di indossare le mutande?"

R: "Libero Lassotto." <sup>448</sup>

En italiano, "libero" significa "libre" y "lassotto" puede significar "debajo", entonces, aunque no sea una traducción literal, ha dado una pista comunicativa interlingüística con poca modificación tanto del contenido como del contexto. Tal traducción permite que el receptor meta entienda que el chiste está jugando con un nombre que significa que un hombre no lleva calzoncillos.

Entre el humor verbal chino y el español, a veces se pueden encontrar correspondencias que se basan en la gramática general, tal como la existencia de algún pronombre demostrativo. Por ejemplo, si nos fijamos en los ejemplos citados anteriormente en el chiste de la anciana en el autobús:

公交车上，老太太非常怕坐过站，于是，每到一站她使用雨伞捅一下司机，问道：“这是展览中心吗？”司机郁闷的答道：“不，这是排骨！” <sup>449</sup>

Una anciana en el autobús está preocupada por pasar de largo su parada. Cada vez que llega a una parada, toca al chofer con el paraguas preguntándole: “¿Ésta es la del centro de exposiciones?” El chofer, irritado, al final responde: “No, ésta es mi costilla.”

**(Traducción propia)**

---

<sup>447</sup>. *Ibid.*, pág. 773.

<sup>448</sup>. *Ibid.*

<sup>449</sup>. Recurso de internet. Consulta en 1 de enero de 2016 en URL: <http://xh27.com/jingdian/3020.html>.

En algunos casos, el juego del retruécano coincide, como en aquel chiste de un rico que entra en un restaurante, el camarero le trata con muchas atenciones y le dice: “您吃什么有什么。” (tenemos cualquier cosa que usted quiera) Luego, entra un vagabundo, y el camarero le mira con desprecio diciendo: “你有什么吃什么。” (Te daré lo que nos sobra) En estas dos oraciones en chino, se intercambia de lugar la frase “吃什么” y “有什么”, de este modo se cambia la condición de la oración. En realidad, si se traduce al español, en el primer caso, sería “tenemos cualquier comida que coma” y en el segundo, “come cualquier comida que tengamos”. Aunque en los dos casos, la conjugación verbal de “comer” y “tener” sea difícil de mantener.

En los chistes relacionados con tartamudos, en la mayoría de los casos, se puede aprovechar la repetición de las sílabas para transmitir la carga humorística.

#### 腊月何处有蛇咬

隋朝有人敏慧，然而口吃，杨素隋朝有人敏慧，然而口吃，杨素每闲闷，即召与剧谈。尝岁暮无事对坐，因戏之云：“有大坑深一丈，方圆亦一丈，遣公入其中，何法得出？”此人低头良久，乃问：“有梯否？”素云：“只论无梯，若论有梯，何须更问？”其人又抵头良久，问曰：“白白白日？夜夜夜夜地？”素云：“何须云白日夜地？若为得出？”乃云：“若不是夜地，眼眼不瞎，为甚物人入里许？”素大笑。

**(Fragmento)**

#### A Snake in the Twelfth Moon Doesn't Bite

During the Sui Dynasty (581-618), there lived a clever man who spoke with a slight stutter. Whenever the Minister Yang Su felt bored and listless, he would invite this man over to have a chat. One evening toward the close of the year when they sat facing each other, Yang asked him more in jest than in earnest:

“Supposing you find yourself in a pit ten feet deep and ten feet in circumference, how would you get out?”

The man lowered his head, mediating for some time, and asked:

“Is there a l-l-ladder?”

“No,” replied Yang. “I wouldn't have asked you if there were a ladder.”

Again the man lowered his head meditating. Some time later, he inquired:

“In br-br-broad daylight? Or at n-n-night?”

“No need to ask whether it's in broad daylight or at night,” replied Yang. “The question is how would you get out.”

“I'm not blind,” retorted the man. “If it isn't after night-fall, how the hell could I fall into

it?"<sup>450</sup> ...

(Fragmento)

En la traducción al español, tampoco es difícil transmitir estos detalles:

En la dinastía Sui (581-618), había un tartamudo listo, que de vez en cuando era invitado a charlar por el ministro Yang Su cuando éste estaba libre. Un día, a final de año, ambos se encontraban sentados allí aburridos, y Yang Su le preguntó en broma:

“Supón que estés en un pozo de más de tres metros de profundidad y otros tantos de circunferencia, ¿cómo lograrías salir de ahí?”

El hombre bajó la cabeza, meditando mucho rato y preguntó: “¿Hay escala?”

“No,” contestó Yang Su, “si hubiera una escala, no te lo preguntaría.”

El hombre bajó la cabeza, meditando mucho rato otra vez y preguntó: “¿por la ma-ma-mañana, o por la no-no-noche?”

Yang Su respondió: “No hace falta saber si es de mañana o de noche, la pregunta es cómo saldrías de allí.”

El hombre contestó: “No soy ci-ci-ciego, si no era de noche, ¿cómo iba a ca-ca-caer dentro?”

(Traducción propia)

Hay casos en que se puede encontrar un equivalente en ambos idiomas, tal como:

## 厚脸皮

两人相语曰：“天下何物最硬？”曰：“铁硬。”“见火就烊了，焉得为硬？”

曰：“然则何物？”曰：“莫如髭须。”曰：“髭须安得为硬？”曰：“若干的厚面皮都被他钻了出来。”<sup>451</sup>

## Cara dura

Una persona pregunta a la otra: “¿Cuál es la cosa más dura de todo el mundo?”

---El hierro es lo más duro.---dice la otra.

---¿Cómo puede ser lo más duro si se funde una vez se encuentra con el fuego?

---¿Entonces cuál?

---No hay cosa más dura que la barba.

---¿Y eso?

---Crece igual por muy dura que sea la cara.

(Traducción propia)

<sup>450</sup>. Lu Yunzhong 卢允中. (ed.). *Chinese Jokes Through The Ages*. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe, 2007, pág. 5.

<sup>451</sup>. Chiste en *Shishang xiaotan* (时尚笑谈), libro de escritor anónimo de la dinastía Ming.

Pese a que en el chino solemos describir a un sinvergüenza como una persona que tiene la piel de la cara muy gruesa, podemos encontrar un equivalente en el español “cara dura” que se adapta perfectamente al contexto.

En otro chiste chino como:

有卖酒者，夜半或持钱来沽酒，叩门不开，曰：“但从门缝投进钱来。”沽者曰：“酒从何出？”酒保曰：“也从门缝递出。”沽者笑，酒保曰：“不取笑，我这酒儿薄薄的。”<sup>452</sup>

Un vendedor de vino no abrió la puerta cuando un hombre fue a comprar, diciendo:

---Mete el dinero por la rendija de la puerta.

---¿De dónde sale el vino?--- le preguntó el comprador.

---De la rendija también--- respondió el vendedor.

Al ver que el hombre se echaba a reír, el vendedor dijo:

---No lo digo en broma, mi vino es muy fino.

**(Traducción propia)**

El chiste original contiene la pista comunicativa del doble sentido del carácter “薄”, que significa literalmente en español “fino”. La palabra china y la española comparten el mismo significado de algo delgado por su volumen, pero, cuando un chino describe que el vino como “薄”, se refiere a que el vino no tiene mucho sabor y que, por eso, es de mala calidad. Al contrario, en español, cuando dicen que el vino es muy fino, se refieren al sabor suave del vino y a su alta calidad. A pesar de la diferencia, al traducir “薄” como “fino”, aún se conserva el doble sentido de la palabra “fino” y se transmite en efecto humorístico, aunque se ha perdido la razón de la ironía original.

En otros casos, el humor verbal puede ser muy particular de una cultura, por ejemplo, en un chiste chino:

呆县丞

长洲县丞马信，山东人，一日乘舟谒上官，上官问曰：“船泊何处？”对曰：“船在河里。”

上官怒，叱之曰：“真草包。”信又应声曰：“草包也在船里。”<sup>453</sup>

<sup>452</sup> Chiste en *Xue tao xie shi* (雪涛谐史) de Jiang Yinke (江盈科) de la dinastía Ming.

<sup>453</sup> Chiste en *Ya Xue* (雅谑) de Fu bai zhai zhu ren (浮白斋主人) de la dinastía Ming.



The Idiotic Assistant of a County Magistrate

Ma Xin, a magistrate's assistant in the County of Changzhou, was a native of Shandong Province. One day, he went by boat to call on his superior.

"Where have you moored your boat?" inquired his superior.

"In the river, sir," came the reply.

This infuriated his superior who snapped:

"Straw sack!" **[El traductor pone una nota al pie de la página: "A Chinese saying meaning a blockhead"]**

At that Ma Xin hastily added:

"The straw sacks are all in the boat, sir."<sup>454</sup>

La palabra “草包” significa literalmente “un saco de paja”. Un saco de paja en China se considera algo poco sólido e inconsistente y, por eso, tiene otro significado: describir a una persona que no sirve para nada. En este chiste, la pista comunicativa está en el doble sentido de la “草包”, que es un saco de paja como los que se cargaban usualmente en los barcos en la China antigua, pero que, al mismo tiempo, también es una palabra coloquial para insultar a la gente, algo así como “imbécil”. En la traducción al inglés, el traductor pone una nota explicando que el saco de paja tiene el sentido de “imbécil” en chino. En la traducción al español, si queremos conservar la pista comunicativa del chino, deberíamos encontrar una palabra que definiera una cosa que pueda aparecer en un barco en España y que al mismo tiempo pueda utilizarse para definir a una persona tonta e imbécil. De esta manera podríamos traducirlo como:

Ma Xin, magistrado asistente en el municipio de Changzhou, es originario de la provincia Shangdong. Un día, hace una visita a su superior con su barco.

---¿Dónde has amarrado el barco?---pregunta el superior.

---En el río, señor.---responde Ma Xin.

El superior se irrita por la respuesta y le critica: “¡Qué burro!”

Al oír eso, Ma Xin responde rápido: “El burro también está en el barco, señor.”

En estos chistes breves, las oposiciones de los posibles guiones semánticos son limitadas y además no exigen un co-texto. Pero en los textos humorísticos

---

<sup>454</sup>. Lu Yunzhong 卢允中. (ed.). *Chinese Jokes Through The Ages*. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe, 2007, pág. 37.

extensos, por ejemplo, el “草包” (saco de paja, el enfrentamiento de dos guiones semánticos—el objeto real y el insulto), además de servir del disparador de la carga humorística en un párrafo del texto, puede ser que también consiste en un indicio de otra parte del mismo texto. Por eso, el intento de la traducción de “草包” por medio del “interpretation-oriented s-mode” puede ser inadecuado y, en lugar de traducir “草包” por “burro”, deberíamos traducir literalmente “草包” como “saco de paja” y añadir una nota a pie de página.

#### 4.6.2. Análisis descriptivos de la traducción del humor chino con el “i-mode”

Veamos ahora lo que puede ocurrir en la traducción. Si comparamos un chiste antiguo chino con un chiste español:

##### 1) 长年术

蒲传正知杭州，有术士请见，年踰九十，有婴儿之色。公访以长年之术，答曰：“某术甚简而易行，惟绝色欲耳。”公曰：“若然，则虽千岁何益？”

While Pu Chuangzheng was serving as county magistrate in Hangzhou, a sorcerer begged for a audience. Through over 90 years of age, the sorcerer had the complexion of a baby. Chuangzheng was very glad to see the old man and inquired of him the secret of long life.

“Well,” said the sorcerer, “my method is simple and easy to follow. There’s no taboo whatever. Just keep away from women, that’s all.”

At this the magistrate meditated for some time and said:

“In that case, what’s the use of living to be one thousand years old?”<sup>455</sup> (**Traducción de Lu Yunzhong**)

##### 2)

---Doctor, doctor, ¿cree que llegaría a los cien años?

---¿Usted bebe, fuma, come manjares deliciosos, es millonario y mantiene relaciones sexuales todos los días con mujeres despampanantes?

---No.

---Y, entonces, ¿para qué quiere llegar a los cien años?<sup>456</sup>

<sup>455</sup>. Lu Yunzhong 卢允中 (ed.). *Chinese Jokes Through The Ages*. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe, 2007, pág. 9.

<sup>456</sup>. Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008, pág. 171.

Como vemos en estos dos ejemplos, ambos chistes comparten la misma “oposición de guión”: mortal/inmortal; ambos tienen una parte de fórmula que es similar: una persona pregunta a la otra sobre las maneras de alcanzar la longevidad. La diferencia está en la distinción de los referentes culturales entre ambos chistes. Por ejemplo, en el chiste chino, hay referentes culturales relacionados con personajes históricos “蒲传正”, la política “知杭州”, la religión “术士”, la geografía “杭州” y la cultura lingüística. Para un público que no esté muy familiarizado con la cultura china, se necesitaría gastar mucho esfuerzo cognitivo en comprender estos detalles que pueden afectar la percepción del humor del texto original. Los chistes chinos abundan en referentes culturales, a parte de los que hemos encontrado en un solo chiste anteriormente, hay los relacionados con la meteorología, eventos, edificios, arte, trabajo, etc. En realidad, según la categorización de Santamaría (2011), que divide los referentes culturales en seis géneros y en veinte áreas concretas, en la traducción del humor chino, un traductor se encuentra con casi todos los géneros y áreas concretas. Tal como en la anécdota humorística de You Meng recordada en *Shi Ji*. Podemos elaborar una tabla de referentes culturales basándonos en la categorización de Santamaría:

优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啖以枣脯。马病肥死，使群臣丧之，欲以棺槨大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰：“有敢以马谏者，罪至死。”优孟闻之，入殿门，仰天大哭。王惊而问其故。优孟曰：“马者王之所爱也，以楚国堂堂之大，何求不得，而以大夫礼葬之，薄，请以人君礼葬之。”王曰：“何如？”对曰：“臣请以雕玉为棺，文梓为槨，榱桷豫章为题凑，发甲卒为穿圹，老弱负土，齐赵陪位于前，韩魏翼卫其后，庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。”王曰：“寡人之过一至此乎？为之奈何？”优孟曰：“请为大王六畜葬之。以垆灶为槨，铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之于人腹肠。”于是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。

You Meng era un músico del antiguo estado Chu. Medía unos 1.85m. Era muy bueno en debates y a menudo persuadía al rey hablando de una manera humorística. Durante el dominio del rey Zhuang, al rey le gustaba mucho un caballo. Le abrigaba con seda bordada, lo alojaba en una habitación lujosa, le permitía dormir en una cama y le alimentaba con dátiles dulces. Cuando el caballo murió de obesidad, el rey envió a los cortesanos a celebrar el funeral del caballo y quería enterrarlo en un ataúd suntuoso

con tanta solemnidad como el de un cortesano. Aunque los cortesanos discutieran y opinaran que no era adecuado, el rey ordenó:

---Cualquiera que me hable de esto, será sentenciado a la pena de muerte.

You Meng se dio cuenta de eso, entró en el palacio y lloró fuertemente. El rey se sorprendió y le preguntó la causa. You Meng dijo:

---Ha muerto vuestro caballo favorito, además, con lo grande es nuestro país y todos sus recursos, sería indecente enterrarlo como un cortesano, debe enterrarlo como un rey.”

---¿Y cómo lo hago?---el rey preguntó.

---Os pido que le entierren en un ataúd de jade esculpido, después, que lo envuelvan en una caja de madera fina y lo protejan luego con paredes de madera, y además, os ruego que enviéis a los soldados a excavar la tumba, a los ancianos y menores a transportar las tierras, a los emisarios de los demás países a acompañar el duelo, al final, os pido que le construyan un templo, le sacrifiquen vacas, ovejas y cerdos y, además, le ofrezcan ofrendas de diez mil familias. De esta manera, los reyes de otros países sabrán que Vos anteponéis el caballo a la gente.

---He cometido un error tan grave, ¿cómo lo soluciono?---se arrepintió el rey Zhuang.

---Por favor, majestad---dijo You Meng---, entiérrelo como a un animal: monte un horno como una caja, utilice una olla de bronce como ataúd, use dátiles, especias y arroz como ofrendas, abríguelo con el fuego y entiérrelo en los estómagos de la gente.

El rey entregó el caballo al responsable de la cocina y no permitió que se divulgase este asunto. **(Traducción propia)**

Se podrían exponer en la siguiente tabla, los elementos que se pueden analizar como referentes culturales:

**Tabla 15: Referentes culturales en la anécdota de You Meng según la categorización de Santamaría**

Referentes culturales	Categorización temática	Categorización por áreas	Explicación
优孟	Historia	Personaje	Un bufón famoso de la corte del estado Chu del periodo de las Primaveras y Otoños (722-481 a. C.)
楚, 齐, 赵, 韩, 魏	Universo social	Geografía cultural	Nombres de los estados en conflicto en el periodo de las Primaveras y Otoños

4. LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR VERBAL

尺	Estructura social	Trabajo	Una unidad de medida china que equivale aproximadamente a 23.1 centímetros en el periodo de las Primaveras y Otoños
楚庄王	Historia	personajes	El rey del estado Chu durante el periodo 613-591 a. C. Es uno de los reyes más exitosos.
大夫礼	Estructura social/Instituciones culturales	Política/religión	Forma del enterramiento de los mandarines chinos en la dinastía Zhou, según la cual se utilizaba ataúdes triples de maderas preciosas.
人君礼	Estructura social/Instituciones culturales	Política/religión	Forma de enterramiento de los reyes chinos en la dinastía Zhou, según la cual se utilizaban ataúdes cuádruples de maderas preciosas.
文梓, 榿, 枫, 豫章	Ecología	Biología	Nombres propios de las maderas preciosas de la antigua China.
题凑	Instituciones culturales	Religión	Una construcción de madera en los palacios subterráneos de los mausoleos de los emperadores chinos.
庙食	Instituciones culturales	Religión	Templos póstumos para que la gente hiciera ofrendas.
太牢	Instituciones culturales	Religión	Las ofrendas de vacas, corderos y cerdos utilizadas por los emperadores en el ritual de sacrificio.
万户之邑	Estructura social	Política	Los terrenos y la gente que vive en estos terrenos premiados por los reyes.
铜历	Cultura material	Objetos materiales	Objeto de cocina de la antigua China, que parece

			una olla pero con tres pies.
木兰	Cultura material	Alimentación	La corteza del magnolio. Después de secarla, se utiliza como una especie similar a la canela.
太官	Estructura social	Política	Título del jefe de la cocina real.

Siguiendo esta tabla podríamos pensar que si traducimos todos estos referentes culturales con sus explicaciones concretas, lograríamos un paratexto de tanta extensión como el texto original y tendríamos una traducción más académica que humorística. En una comunicación del humor, la intención comunicativa definitiva es la trasmisión del humor, es decir, la intención de hacer reír al receptor. Si estudiamos la traducción al inglés del chiste anteriormente referido a la manera para que los hombres logren una edad muy avanzada, el traductor busca un equivalente, “county magistrate” en la cultura inglesa, para sustituir el término propio de posición política “director ejecutivo de entidad administrativa de segundo rango” en la dinastía Song de China, para traducir el concepto de los eruditos que practicaban hechizos basados en la teoría taoísta, el traductor utiliza la palabra “sorcerer”, equivalente que en inglés significa persona que utiliza magia obtenida principalmente de los malos espíritus.

En los casos en que no se puede encontrar un equivalente en la cultura meta, el mismo traductor acude al “i-mode” de traducción, modificando el contexto original para adaptarlo al entorno cognitivo del lector. Por ejemplo, en la antigua china, hay un instrumento de tortura formado por palos paralelos conectados con cables. Es un tipo de instrumento de tortura aplicado principalmente a las mujeres. Los oficiales colocan los dedos de las sospechosas criminales entre los palos y aprietan los cables para que las sospechosas se sientan obligadas a confesar por el dolor que sienten. Para comprenderlo mejor, hemos encontrado una imagen:<sup>457</sup>

<sup>457</sup>. Recurso por Internet. Consultado en 1 de enero de 2016 en URL:  
<http://image.so.com/v?q= 拶子 &fromurl=http%3A%2F%2Fwww.yayin329.com%2Fensemble%2F1980-03->



(Ilustración 19: Imagen de torturas en la China antigua)

En un chiste chino en el que una esposa muy controladora quiere castigar a su marido con este instrumento de tortura, el traductor, Lu Yunzhong lo traduce como “squeeze his fingers between sticks”<sup>458</sup> sin notas explicativas. Aunque se ha transmitido la idea del modo de castigo, la traducción no es un equivalente del referente cultural chino, no representa los aspectos originales de este instrumento y se ha perdido también un poco la ironía ya que este instrumento de tortura era aplicado principalmente a las mujeres en la antigua China.

El sinólogo estadounidense, Jon Kowallis, en su libro *Wit and Humor from Old Cathay*, apenas tiene notas a pie de página para explicar estos referentes culturales, en cambio, busca en la mayoría de los casos equivalentes en la cultura meta, tales como traducir la unidad monetaria “文” como “cash”, un mandarín de bajo rango que se encarga del censo “里尹” como “a low official”, los censores “刺史” como “a prefectural official”, los turcos que viven en territorio chino “突厥” como “turks”. En los casos en que no puede encontrar un equivalente, el traductor

---

12.html#q= 拶 子 &fromurl=http%3A%2F%2Fwww.yayin329.com%2Fensemble%2F1980-03-12.html&lightboxindex=0&id=7860d80f3233bb30012eddde56244ea7&multiple=0&itemindex=0&dataindex=0.  
<sup>458</sup>. Lu Yunzhong 卢允中. (ed.). *Chinese Jokes Through The Ages*. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe, 2007, págs. 82-83.

añade una explicación breve alrededor del núcleo sintáctico. Por ejemplo, Jon Kowallis traduce “黄酒” (la bebida alcohólica china de color marrón) como “yellowish rice wine” y “陈绍” (el vino añejo de la ciudad Shaoxing) como “a vintage Shaoxing”.

En algunos casos aunque traduzca todo el contenido, si los lectores meta desconocen la alusión, es difícil comprender el sentido del humor original. En estos casos, Jon Kowallis pone notas a pie de la página, como en el chiste *A Drunkard's Oath*:

#### 酒誓

一人嗜酒，日在醉乡，杯中物时不离口，已成酒病。众友力劝其戒酒，嗜饮者曰：“我本要戒，因小儿出门未归，时时盼望，聊以酒浇愁耳。子归，当戒之。”众曰：“赌咒方信。”嗜饮者曰：“子若归不戒酒，教大酒缸把我压死，小酒杯把我噎死，跌在酒池内泡死，掉在酒海内淹死，罚我生为曲部之民，死作糟丘之鬼，在酒泉之下，永不得翻身。”众友曰：“令郎到底何处去了？”答曰：“杏花村外，给我沽酒去也。”<sup>459</sup>

There was once a man who could not bear to leave his cup of wine for a single moment during the day. He lived his life in a drunken stupor, until his friends finally urged him to swear off drink for the sake of his health. The man replied: “I did plan to give it up entirely, but the only trouble is that my son is gone away; I am lonely and spend my days pining for his return, and so am forced to drown my sorrows in wine. But I shall definitely cease my drinking when he comes back.”

A friend then told him: “We shall be convinced only if you swear an oath.” And so the drunkard solemnly swore: “If I do not stop drinking upon the return of my son, may I be crushed by a runaway wine vat or have my throat blocked by a wine cup that chokes me to death or may I fall into a great pool of fermenting wine, there to drown in ignominy!”

After the oath-swearing, the friend queried as to the present whereabouts of the son. “He is somewhere outside the Village of Apricot Blossoms<sup>1</sup>, where he is currently negotiating a wine purchase on my behalf,” came the reply.<sup>460</sup>

**(El traductor pone nota a pie de página:** <sup>1</sup> A well-known wine producing center in Shanxi. If the son had been sent there, it is probable that he intended to acquire considerable stocks and highly unlikely that the father could resist them on his return.)

<sup>459</sup>. Chiste en *Xi tan lu* (嘻谈录) de Xiao shi dao ren (小石道人) de la dinastía Qing.

<sup>460</sup>. Kowallis, Jon (trad.). *Wit and humor from Old Cathay*. Beijing: Panda Books, 1986, págs. 191-192.



Para un lector chino, el Pueblo de Flor del Albaricoque es un termino geográfico que le dirige enseguida a la alusión del conocido vino producido allí. Sin embargo, para un lector que no conozca mucho la cultura china, es difícil relacionar este nombre propio con un centro de producción de vino de alta calidad, por eso, no comprendería la gracia irónica de que un alcohólico que ha prestado estos juramentos tan serios para dejar de beber, esté en realidad esperando a su hijo que le ha de traer vino.

De ahí que teniendo en cuenta la brevedad del humor y la abundancia de referentes culturales que puede contener un texto humorístico, consideremos que el “i-mode” es el mejor modo de traducción aplicable al humor referencial. Siguiendo esta idea principal, podemos hacer un intento de traducir los referentes culturales en el relato del caballo muerto que el Rey deseaba enterrar, colocando todos sus elementos en una nueva tabla:

**Tabla 16: Suposiciones de la traducción de los referentes culturales en el relato citado**

Referentes culturales	Categorización temática	Categorización por áreas	Traducción
优孟	Historia	Personaje	You Meng.
楚, 齐, 赵, 韩, 魏	Universo social	Geografía cultural	El estado Chu, el estado Qi, el estado Zhao, el estado Han, el estado Wei.
(八) 尺	Estructura social	Trabajo	(1,85) metros
楚庄王	Historia	personajes	El rey Zhuang del estado Chu
大夫礼	Estructura social/Instituciones culturales	Política/religión	El régimen del enterramiento de los mandarines chinos
人君礼	Estructura social/Instituciones culturales	Política/religión	El régimen del enterramiento de los reyes chinos.

文梓, 榧, 枫, 豫章	Ecología	Biología	Maderas preciosas.
题凑	Instituciones culturales	Religión	Una construcción en madera.
庙食	Instituciones culturales	Religión	Se construyeron los templos póstumos para que la gente hicieran ofrendas
太牢	Instituciones culturales	Religión	Las ofrendas de vaca, cordero y cerdo.
万户之邑	Estructura social	Política	Las propiedades de diez mil familias.
铜历	Cultura material	Objetos materiales	olla
木兰	Cultura material	Alimentación	especie
太官	Estructura social	Política	Responsable de la cocina.

En conclusión, en este capítulo hemos analizado el mecanismo cognitivo del humor y su aplicación al mecanismo lingüístico. Aparte del mecanismo cognitivo y los marcos de oposición de guiones en una pieza de humor, la representación del humor exige técnicas lingüísticas y narrativas específicas y contiene los referentes particulares de cada cultura. En la traducción del humor, aparte de intentar transmitir los máximos parámetros en un marco de oposición de guiones, debemos aprovechar las técnicas lingüísticas de cada lengua y sintetizar los referentes culturales particulares, siempre teniendo en cuenta el criterio de relevancia óptima propuesta por Gutt. De ahí que hayamos utilizado el modo de estímulos orientado por interpretación (“interpretation-oriented s-mode”) en la traducción del humor verbal chino al español para reduplicar las pistas comunicativas contenidas en el humor verbal chino, mientras que hemos utilizado el modo de interpretación (“i-mode”) en la traducción de los referentes culturales del humor chino al español. Teniendo en cuenta estos conocimientos, exploramos y evaluamos la traducción del humor chino de Marcela de Juan en el capítulo siguiente.



## 5. EVALUACIÓN DE LA TRADUCCIÓN DE LOS CUENTOS HUMORÍSTICOS CHINOS DE MARCELA DE JUAN

En el libro *Cuentos humorísticos orientales*, Marcela de Juan selecciona cinco cuentos humorísticos chinos: *El letrado Pao no es un valiente*; *Los honorables amigos de Tchang*; *El burlador burlado*; *Tra la ra, la la la* y *El regalo de dragón*.

Si ordenamos estos cinco cuentos por su origen, podemos clasificarlos en dos géneros: los chistes y los cuentos budistas. Los primeros incluyen *El letrado Pao no es un valiente* y *Los honorables amigos de Tchang* y, los segundos abarcan *El burlador burlado*; *Tra la ra, la la la* y *El regalo de dragón*.

Sin embargo, si examinamos la historia del humor chino (capítulo 3), podemos descubrir que existen numerosas interrelaciones entre los chistes y los cuentos budistas. El humor de los chistes chinos se origina en el pueblo y los recogen y desarrollan los eruditos y, luego, vuelven otra vez al pueblo, mientras que los cuentos budistas también aprovechan cuentos populares como argumentos para difundir las ideas budistas y más tarde se secularizan y vuelven al pueblo común. Los chistes populares a veces son materiales de los cuentos budistas humorísticos y, asimismo, los cuentos budistas humorísticos a veces dan origen a chistes populares. Por ejemplo, en muchos sutras budistas aparecen cuentos que se basan en una línea argumental principal similar: una persona ve su reflejo en el agua de un cántaro o un espejo y cree que es otra persona. Los letrados chinos utilizan esta línea argumental en sus redactados y desarrollan muchas versiones en varios libros de chistes de distintas dinastías. Por eso, muchos chistes chinos y cuentos budistas comparten el mismo origen.

Además, los letrados utilizan los cuentos budistas para elaborar otros géneros de obras, tales como comedias, teatro, novelas, etc. Estas obras secularizadas se transmiten entre el pueblo y se reproducen en versiones distintas en cada época y región. Este proceso de transmisión de cuentos no se limita al territorio chino, muchos cuentos hindúes se transmiten también de forma parecida a las culturas árabe y occidental.

Enfrente de las múltiples versiones de un cuento, es difícil detectar cuál es la versión original de la que parte la traducción de Marcela de Juan, puesto que en ninguna parte se menciona el texto origen ni las pocas pistas que ella ofreció en las notas preliminares sirven para orientarnos hacia los textos originales. En realidad, la versión de la traducción de Marcela de Juan puede ser una prueba de este proceso de transmisión y hemos de entender sus versiones como ejemplos que también forman parte de este proceso histórico.

En este apartado, exploramos los posibles textos originales de las versiones de Marcela de Juan, analizamos los mecanismos del humor tanto de los textos de origen como de las versiones traducidas por Marcela de Juan, examinamos las técnicas lingüísticas adoptadas por ella y evaluamos sus traducciones.

## **5.1. *El burlador burlado***

### **5.1.1. El origen**

En el libro *Índice de la tipología de los cuentos folklóricos de China* (1986), escrito por Ding Naitong, se recuerdan hasta ocho variantes de este mismo cuento *El burlador burlado* y Liu Shouhua, otro folclorista chino, enumera unas siete versiones más en distintas zonas de China, cuatro versiones en la India, otras tantas en árabe, unas versiones en Asia Sudoriental y en Japón.<sup>461</sup> En China, por ejemplo, hay una versión en la provincia de Jilin titulada “El mono y la tortuga”, la de Shanghái se conoce como “La tortuga y el ciervo”, la del noroeste de China es “Cómo se cuelga el corazón del mono sobre la rama”, la de Shang Xi, “El mono y la tortuga se hermanan”, etc. Sobre esta base, Liu Shouhua concluye que casi todos estos cuentos tienen las mismas líneas argumentales principales, que son: 1) la tortuga se hace amiga íntima del mono, 2) la tortuga quiere comer el corazón del mono y 3) el mono miente cuando, para escapar, dice que ha colgado su corazón en su casa.

---

<sup>461</sup>. Liu Shouhua 刘守华. “Yige yindu gushi zai woguo yixie minzuzhong fasheng de bianyi” (一个印度故事在我国一些民族中发生的变异) [“Transformaciones de un cuento indio en los pueblos de nuestro país”]. *Línea de combate de pensamientos*, vol. 3, 1985, págs. 63-75.

Según Liu Shouhua, el origen de estos cuentos se encuentra en el *Panchatantra*, una colección de fábulas del pueblo indio que fue compuesto por los literatos posteriores al siglo III a. C.; luego los budistas lo modificaron y lo recopilaron en los cuentos jakata, una voluminosa colección de relatos cortos que explica la vida previa de Buda Guatama. Los cuentos originarios de la India se difundieron por China debido a la expansión del budismo. Los monjes, tanto chinos como indios, tradujeron los sutras cargados de cuentos budistas al chino y luego, los monjes coreanos y japoneses introdujeron las traducciones chinas a sus respectivos idiomas. *El burlador burlado* aparece por primera vez en la traducción de los cuentos jakata de Zhu Fahu, ilustre traductor budista de la dinastía Jin Occidental (265-316). En este relato, el mono representa la existencia previa de Buda mientras la tortuga es el enemigo del Buda Guatama. Debido al gran volumen de traducciones de los sutras budistas y sus diversas versiones, los monjes se pusieron a recopilarlas para facilitar su lectura. En una de estas recopilaciones, *Jin Lü Yi Xiang* [经律异相] (518), por ejemplo, aparece este cuento:

佛言：不但今世过去无数劫时，一猕猴王居在林树，食果饮水，时念一切行喘息人物之类，皆欲全度，使至无为。有一鳖以为知友，鳖数往来，到猕猴所，饮食言谈，说正义理。其妇见之，谓有淫荡，问夫为何所至，答曰：“吾与猕猴共结亲友，甚聪明智慧，又晓义理。”妇犹不信，因便诈病，困劣著地，治不肯差。谓夫言：“吾病甚重，得卿所亲猕猴肝乃当活耳。”夫答曰：“吾寄身托命，云何以活卿？”妇曰：“夫妇同共一体，不念相济，反为猕猴。”夫敬重妇，往请猕猴共食。猕猴答曰：“吾家陆地，卿在水中，安得相从？”鳖曰：“吾当负卿。”猕猴从之，负到中道，语猕猴言：“妇病须肝。”猕猴“何不早道？吾肝挂树，不贲将来，从还取肝，乃相从耳。”便还树上，跳踉欢喜。鳖曰：“卿应取肝，来到我家，反更跳踉何耶？”猕猴答曰：“天下至愚，无过于汝，共为亲友，寄身托命，还欲见危！”鳖妇暴志是，鳖者调达是，猕猴王我是。

La primera datación de los cuentos en los libros que no son sutras se encuentra en el libro *Anécdotas en Xuan Shi* (宣室志), redactado por un tal Zhang Du de la dinastía Tang. En este libro, el protagonista se convierte en un hijo devoto que quiere buscar un corazón humano para alimentar a su padre y, de esta manera, puede curar su enfermedad. En su viaje se encuentra con un monje bondadoso al

que implora su sacrificio. El monje promete salvar a su padre después de una comida opípara. Sin embargo, después de terminar la comida, salta a un árbol y se convierte en un mono que se escapa recitando refranes budistas. Aunque fue adaptado por un literato confucianista, esta anécdota no descarta el tono de predicación del cuento original.

El proceso de difusión de este cuento es un ejemplo de una gran cantidad de cuentos folklóricos de China. Como el erudito Ji Xianlin afirma en su libro *La literatura india en China*, el proceso de transformación del cuento indio en China se basa en que los pueblos indios lo crearon y, después, los religiosos y los monjes budistas lo modificaron en los sutras. Gracias a la divulgación del budismo en China, los letrados chinos los consideraron muy interesantes y los incluyeron en sus propios libros. Muchos cuentos se difundían entre pueblos cercanos y fueron conocidos durante generaciones.<sup>462</sup>

El pueblo añade los referentes culturales particulares a estos cuentos por diferentes regiones a lo amplio del territorio chino. Según Liu Shouhua, en la versión de Shanghái se ha cambiado la esposa de la tortuga enferma por el rey dragón enfermo y asimismo, el mono por el ciervo, puesto que el ciervo y el rey dragón son más comunes en los cuentos de esta región ubicada en las costas de China; en la versión de la provincia de Shanxi, el mono y la tortuga charlan y descubren que cumplen años el mismo día, entonces “便打了老庚” (un dicho vulgar que significa "hermanarse"). Liu Shouhua deduce tres características de estas variantes chinas: los cambios de detalles; las modificaciones de actitudes negativas hacia la mujer contenidas en las versiones de la India; las transformaciones de estilos, por ejemplo, la versión de la provincia de Shanxi termina con cuatro frases que riman:

鳖老庚你快回朝，  
我在岸上啃毛桃。

---

<sup>462</sup>. Ji Xianlin 季羨林. “Yindu wenxue zai zhongguo” (印度文学在中国) [“La literatura india en China”]. En: *Zhongyin wenhua guanxi lunwenji* (中印文化关系论文集) [Recopilación de tesis sobre relaciones culturales India-China]. Shanghái: Sanlian shudian (三联书店), 1982, pág. 125.

不义之人不可交，  
哪有猴心挂树梢？

Regresa hermano tortuga a la corte,  
Como melocotón al borde.  
No debo hacerte amigo de los indecentes,  
¿Cómo se puede colgar el corazón del mono en la cima de los árboles?  
(Traducción propia)

También hay múltiples versiones en Internet y en revistas, tal como en el primer volumen del año 2009 de la revista bilingüe dedicada a la enseñanza de inglés, *A School Garden of English*:<sup>463</sup>


松 鹤 站

中学英语园地


**I Forgot to Bring My Heart** (我忘了带心)

山东 文/呼振璞 画/付晓明


1. A monkey lives in a big tree on the river bank. He has many friends. Among them is the tortoise. He is friendly to his friends. 有一只猴子住在河边的一棵大树上。他有许多朋友，其中乌龟也是他的朋友之一，他对朋友们很友好。



2. One day, the tortoise's wife said to him, "I am very ill. Only when I have the heart of a monkey can I be well again. Can you get me a monkey's heart?" The tortoise agreed. 一天，乌龟的妻子对乌龟说：“我得了重病，只有吃了猴心才能康复，你能帮我找到猴心吗？”乌龟答应了。



3. Thinking it over, the tortoise found his friend and said, "Brother monkey, there is a tree on the other side of the river. The tree bears big and sweet peaches. Let me carry you there on my back to eat them." 乌龟想了想，便来找他的朋友，说：



©1994-2015 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.

(Ilustración 20: Ejemplo del cuento *I Forget to Bring My Heart* en la revista *A School Garden of English*)

<sup>463</sup>. Hu Zhenpu 呼振璞. "I Forgot to Bring My Heart". *A School Garden of English*. Vol. 1, 2009, pág. 62.



Entre tantas versiones distintas a lo largo de la historia y a lo amplio del territorio chino, es muy difícil detectar cual es el texto de origen que Marcela de Juan usó para realizar su traducción, pero podemos extraer los elementos esenciales de las versiones más importantes para hacer una comparación basándonos en la tabla elaborada por Zuo Jiang:<sup>464</sup>

**Tabla 17: Comparación de los elementos esenciales de diferentes versiones de *Burlador burlado* en base a la tabla elaborada por Zuo Jiang**

Libros	Personajes (A/B)	Causas	Estrategias de A	La declaración de la trampa	Estrategias de B	Al final del cuento
Traducción de los cuentos jakata de la India (A): Sutra del mono y la tortuga	A: la pareja de tortugas B: El rey mono	La esposa de la tortuga fingió estar enferma y le pidió el hígado del mono	La tortuga invitó al mono a casa	Por el camino la tortuga reveló la verdad	Mintió que había colgado el hígado del árbol	El mono escapó subiéndose a un árbol y reprochó a la tortuga
Traducción del <i>Buddhacharita</i> <sup>465</sup> de la India (B): Sobre el comportamiento del Buda	A: la pareja de dragón B: El mono	La esposa del dragón estaba embarazada y quería comer el corazón del mono	El dragón sedujo al mono con comida deliciosa	Por el camino, el dragón declaró la verdad	Mintió que había colgado el corazón del árbol	El mono se escapó subiéndose a un árbol y se burló de la imbecilidad del dragón
China (A): El corazón del mono pendiente de la rama del Noroeste de China.	A: La pareja de tortugas; B: El	La tortuga quería obtener la longevidad comiéndose el	La tortuga invitó al mono a casa	Por el camino, la tortuga declaró la verdad	Mintió que había colgado el corazón del árbol	El mono se escapó subiéndose a un árbol y se burló de la

<sup>464</sup>. Zuo Jiang 左江. "Dui zhong han ri sanguo guihou tica minjian gushide zaikaocha" (对中韩日三国龟猴题材民间故事的再考察). ["Una reinvestigación de los cuentos folclóricos basados en el tema del mono y la tortuga en China, Corea y Japón"]. *Estudios de literatura étnica*. Vol. 2, 2005, págs. 71-72.

<sup>465</sup>. Un poema épico de la vida de Buda Guatama del siglo II.

	mono	corazón del mono				tontería de la tortuga
China (B): El mono y la tortuga se hermanan en la provincia de Shanxi.	A: La tortuga y el rey dragón; B: El mono	El rey dragón enfermó y envió a la tortuga a obtener el corazón del mono	La tortuga invitó al mono a casa	Por el camino, la tortuga declaró la verdad	Mintió que había colgado el corazón del árbol	El mono se escapó subiendo a un árbol y reprochó la inmoralidad de la tortuga
China (C): La tortuga y el ciervo de Shanghái	A: la tortuga, el rey dragón; B: el ciervo	Al rey dragón le dolía la cabeza y necesitó el seso del ciervo para curarse	La tortuga le ofreció sus servicios	En la corte del rey dragón; el rey dragón se confesó	Se había olvidado el seso en casa	El ciervo regresó a la tierra y tiró a la tortuga al precipicio. La tortuga murió con su caparazón roto en 13 piezas.

La versión de Marcela de Juan:

**Tabla 18: Los elementos esenciales de la versión de Marcela de Juan**

Libros	Personajes (A/B)	Causas	Estrategias de A	La declaración de la trampa	Estrategias de B	Al final del cuento
Cuentos humorísticos orientales	A: La pareja de tortugas B: el mono	La esposa de la tortuga enfermó y necesitó el hígado de mono para curarse	La tortuga macho invitó al mono a disfrutar del paisaje sobre el río	Por el camino, la tortuga declaró la verdad	Mintió que había colgado el hígado del sauce	El mono se escapó subiendo un árbol y reprochó a la tortuga

Aparte de estas comparaciones, podemos encontrar otras pistas en el mismo texto de Marcela de Juan. Al final del texto, aparece unos indicios:

Esta conversación entre la tortuga y un mono tenía lugar en la época del emperador Min Huang, sobre el rumor de las aguas tumultuosas del río Amarillo.<sup>466</sup>

En primer lugar, se menciona al emperador Min Huang (712-756), sexto emperador de la dinastía Tang, cuyo reinado introdujo una unificación social y prosperidad económica y cultural, de ahí que podamos sacar la conclusión de que el texto de origen es una versión posterior a mediados de la dinastía Tang. En segundo lugar, el río Amarillo se sitúa en la China central, por este motivo, podemos descartar los variantes tanto de Shanghái como del Noroeste de China. Sin embargo, la variante de la provincia de Shanxi tampoco corresponde a la traducción de Marcela de Juan ya que los protagonistas de la primera son el rey dragón y el mono.

Otra pista que intentamos seguir ha sido la de los sinólogos franceses mencionados por Marcela de Juan en la nota preliminar, entre los que figuran Georges Soulié de Morant, Chavannes, Grousset y Louis Laloy. Después de examinar las publicaciones de estos sinólogos, hemos encontrado una versión traducida de este cuento en *Cinq cents contes et apologues extraits du Tripitaka Chinois* (1911) de Édouard Chavannes (1865-1918):

Autrefois, il y a de cela des kalpas innombrables, il y avait un roi des singes qui demeurait sur les arbres d'une forêt. Il mangeait des fruits et buvait de l'eau; il songeait avec compassion aux êtres de toutes sortes, à ceux qui rampent et à ceux qui marchent, à ceux qui respirent, aux hommes et aux animaux; il aurait voulu faire qu'ils fussent tous sauvés et les amener à l'état de non-composition. En ce temps, il avait contracté amitié avec une tortue; très intimes, il se respectaient l'un l'autre et au début ils n'étaient point en opposition l'un contre l'autre; la tortue se rendait fréquemment à l'endroit où se trouvait le singe; ils buvaient, mangeaient et causaient ensemble; ils

---

<sup>466</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 78.

discouraient sur la droite justice et la raison.

La femme de la tortue, voyant qu'elle sortait souvent et ne restait pas chez elle, se dit qu'elle devait aller au dehors pour se livrer à la débauche et à des actes illicites; elle demanda donc à son mari:

—Vous sortez souvent; où allez-vous vous réunir (à d'autres personnes)? Je crains que ce ne soit pour vous livrer à la débauche au dehors et mener une conduite déréglée.

Son mari lui répondit:

—J'ai contracté amitié avec un singe; il est intelligent et sage; en outre il comprend la justice et la raison. Quand je sors, c'est pour me rendre chez lui et ensemble nous discutons sur la doctrine des livres saints; nous ne parlons que de sujets agréables et je ne me livre d'ailleurs à aucune débauche.

Sa femme ne le crut pas et pensa que les choses ne se passaient point ainsi; en outre, elle était irritée contre le singe (et se disait):

« Il attire mon mari et le fait souvent aller et venir; il faut que je trouve un moyen de le tuer. Mon mari alors cessera (ses sorties).

Elle feignit donc d'être malade; épuisée et faible, elle gisait sur un lit; son mari veillait sur elle avec beaucoup de sollicitude; il lui donnait des médicaments pour la soigner; mais en définitive elle se refusait à guérir. Elle dit à son mari:

—A quoi bon vous donner tant de peine et gaspiller ces médicaments? Ma maladie est fort grave. Il faut que j'obtienne le foie du singe avec lequel vous êtes lié d'amitié; à cette condition je conserverai la vie.

Son mari lui répondit:

—Ce [singe] est mon ami; il m'a remis sa personne et m'a confié sa vie; nous ne nous sommes jamais soupçonnés l'un l'autre; comment pourrais-je comploter contre lui, afin de vous sauver la vie ?

Sa femme lui répondit:

—Maintenant nous sommes mari et femme et nous ne faisons ensemble qu'un seul corps; mais vous ne pensez pas à me sauver et au contraire vous agissez en faveur du singe. En vérité cela n'est pas juste et raisonnable.

Le mari, poussé à bout par son épouse et ayant d'ailleurs pour elle beaucoup d'estime, alla donc adresser cette requête au singe:

—Je suis venu à plusieurs reprises et j'ai été auprès de vous; ayez la bonté de ne pas considérer comme injuste de vous rendre dans ma maison; maintenant, je désire vous inviter à venir dans ma demeure pour y prendre un petit repas.

Le singe lui répondit:

—J'habite sur la terre ferme, et vous dans l'eau; comment pourrais-je vous suivre?

Cette tortue répondit:

—Je vous porterai sur mon dos; nous pourrons d'ailleurs considérer comme vaine toute cérémonie.

Le singe la suivit donc; quand la tortue qui le portait sur son dos fut arrivée à mi-chemin, elle dit au singe:

—Désirez-vous savoir ce que j'ai à vous demander? Ma femme est épuisée par la maladie; elle voudrait obtenir votre foie pour le manger et être délivrée de sa maladie.

Le singe lui répondit :

—Pourquoi ne m'en avez-vous pas parlé plus tôt? Mon foie est resté pendu à l'arbre ; revenez en toute hâte pour que j'aie le prendre.

Ils retournèrent donc l'un à la suite de l'autre. Dès que (le singe) fut revenu en haut de l'arbre, il se mit à bondir en témoignant sa joie. La tortue lui demanda alors:

—Vous deviez prendre avec vous votre foie pour venir dans ma demeure; voici qu'au contraire vous montez en haut de l'arbre; vous sautez et gambadez; que prétendez-vous faire ainsi?

Le singe lui répondit:

—Il n'y a pas dans le monde d'être plus sot que vous: comment se pourrait-il qu'ayant un foie je l'aie suspendu à un arbre ? Nous étions amis; je vous avais remis ma personne et confié ma vie; vous cependant vous avez comploté contre moi et avez voulu mettre ma vie en péril. Dorénavant, nous irons chacun de notre côté.<sup>467</sup>

Si comparamos esta traducción con la versión de Marcela de Juan, podemos descubrir que en la de Marcela de Juan sobran muchos detalles, tales como los nombres de los protagonistas, las descripciones detalladas del paisaje y las conversaciones extensas. Además, Marcela de Juan puso “cuento infantil” en paréntesis debajo del título.

Combinando los indicios encontrados en el libro de Marcela de Juan y las comparaciones, aunque no podamos encontrar el texto original exacto de la traducción de Marcela de Juan, podemos confirmar que el texto de origen es una adaptación de la traducción de los cuentos jakata de la India en China:

聞如是。一時佛遊舍衛祇樹給孤獨園。與大比丘眾千二百五十人俱。時諸比丘。會共議言。有此暴志比丘尼者。棄家遠業。而行學道。歸命三寶。佛則為父。法則為母。諸比丘眾以為兄弟。本以道法而為沙門。遵修道誼。去三毒垢。供侍佛法及比丘僧。愍哀一切。行四等心。乃可得度。而反懷惡。謗佛謗尊。輕毀眾僧。甚可疑怪。為未曾有。時佛

---

<sup>467</sup>. Chavannes, Édouard. *Cinq cents contes et apologues extraits du Tripitaka chinois*. Paris : Librairie Ernest Leroux. Vol. III, 1911, pág. 171-173.

徹聽。往問比丘。屬何所論。比丘具啟向所議意。於時世尊告諸比丘。此比丘尼。不但今世念如來惡。在在所生。亦復如是。吾自憶念。乃往過去無數劫時。有一獼猴王。處在林樹。食果飲水。愍念一切蚊行喘息。人物之類。皆欲令度使至無為。時與一鰲以為知友。親親相敬初不相忤。鰲數往來。到獼猴所。飲食言談。說正義理。其婦見之數出不在。謂之於外姪蕩不節即問夫婿。卿數出為何所至。將無於外放逸無道。其夫答曰。吾與獼猴。結為親友。聰明智慧。又曉義理。出輒往造。共論經法。但說快事。無他放逸。其婦不信。謂為不然。又瞋獼猴誘誅我夫。數令出入。當圖殺之。吾夫乃休。因便佯病。困劣著牀。其婿瞻勞。醫藥療治。竟不肯差。謂其夫言。何須勞意損其醫藥。吾病甚重。當得卿所親親獼猴之肝。吾乃活耳。其夫答曰。是吾親友。寄身託命。終不相疑。云何相圖用以活卿耶。其婦答曰。今為夫婦。同共一體。不念相濟。反為獼猴。誠非誼理。其夫逼婦。又敬重之。往請獼猴。吾數往來。到君所頓。仁不枉屈詣我家門。今欲相請到舍小食。獼猴答曰。吾處陸地。卿在水中。安得相從。其鰲答曰。吾當負卿。亦可任儀。獼猴便從。負到中道。謂獼猴言。仁欲知不。所以相請。吾婦病困。欲得仁肝服食除病。獼猴報曰。卿何以故。不早相語。吾肝挂樹不齋持來。促還取肝。乃相從耳。便還樹上。跳踉歡喜。時鰲問曰。卿當齋肝來到我家。反更上樹。跳踉踊躍。為何所施。獼猴答曰。天下至愚。無過於卿。何所有肝而挂在樹。共為親友。寄身託命。而還相圖。欲危我命。從今已往。各自別行。佛告比丘。爾時鰲婦則暴志是。鰲者則調達是。獼猴王者則我身是。佛說如是。莫不歡喜。<sup>468</sup>

A partir de este texto, podemos analizar los mecanismos del humor en este cuento, las técnicas lingüísticas y los referentes culturales chinos. Al comparar estas particularidades con la versión de Marcela de Juan, podemos, por una parte, encontrar indicios de modificaciones del texto original en su transmisión y, por otra parte, comprender los métodos adoptados por Marcela de Juan en sus traducciones del humor chino.

### 5.1.2. El mecanismo del humor en el modelo del cuento del mono y la tortuga

En la mentalidad china, las tortugas son lentas y tercas mientras el mono es ágil e inteligente. Al comienzo, la tortuga macho intenta invitar al mono a su casa atravesando el río y el mono acepta la sugerencia. Este esquema proporciona a la tortuga todas las ventajas que hacen que los lectores creen que esta vez la

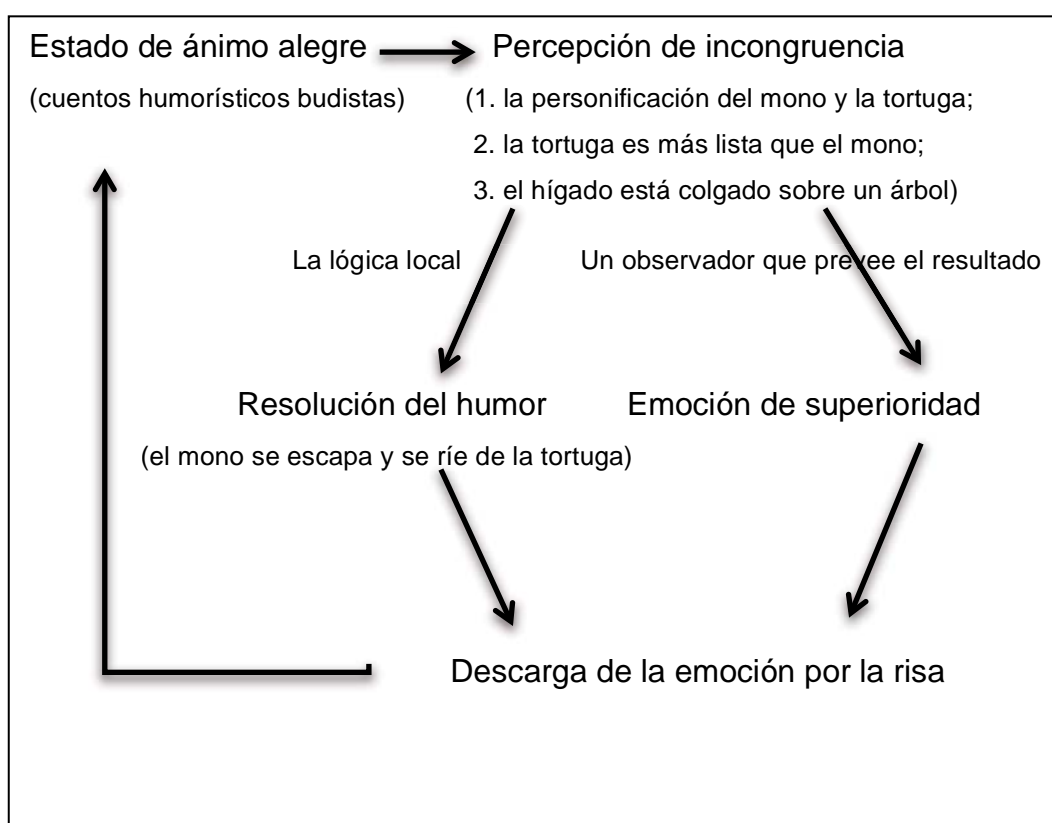
<sup>468</sup>. Cuento extracto de cuentos jakata.

tortuga va a ganar. Sin embargo, justo en este momento, el mono explica que se ha olvidado de coger su hígado y está dispuesto a regresar a casa para traérselo a su amigo.

Otra incongruencia es que, siendo el hígado un órgano muy importante para el cuerpo, cómo puede el mono colgarlo de un árbol y presentarlo como un regalo para los demás.

Al final, cuando el mono regresa a tierra y salta a lo alto del árbol burlándose de la tontería de la tortuga, todas las incongruencias se han resuelto y los lectores están satisfechos debido a que el mono está destinado a vencer a la tortuga. Así que la emoción del lector se ve aliviada por la victoria del mono y al mismo tiempo se siente superior por haber adivinado el resultado. De ahí que no sea difícil extraer el mapa cognitivo de la percepción y la resolución del humor por parte de los lectores chinos:

**Figura 19: Mecanismo cognitivo de los lectores chinos al leer el cuento original de *Burlador burlado***



Si transformamos este mecanismo cognitivo en el mecanismo lingüístico, podemos obtener un marco de oposición de guiones:

Ficha 12: Mecanismo lingüístico de los lectores chinos al leer el cuento original de *Burlador burlado*

**La oposición de guiones:** la tortuga vence al mono/el mono vence a la tortuga;  
**El mecanismo de lógica:** se basa en un razonamiento correcto desde premisas falsas;  
**La situación:** La tortuga quiere lograr el hígado del mono pero el mono se escapa convenciéndole de haber colgar su hígado encima de un árbol;  
**El objetivo:** la tortuga;  
**La estrategia narrativa:** figuras retóricas; una estructura formada por la parte narrativa en orden cronológico y por la parte del “punch-line”;  
**El lenguaje:** el chino clásico.

Conscientes de los mecanismos cognitivos y los mecanismos lingüísticos de este cuento humorístico, exploramos más detalladamente los parámetros elevados contenidos en el mecanismo lingüístico.

### **Personajes**

En el cuento budista, el mono es la transformación de Buda, la pareja de tortugas son enemigos de Buda. Buda cuenta esta historia para enseñar a los creyentes que no se debe traicionar al amigo. La narración del cuento no es importante, lo esencial es la moraleja del contexto. De ahí que la manera de representar el cuento sea una pura descripción del suceso sin emplear muchos recursos en la narración de los ambientes.

En el texto original aparecen tres personajes: la pareja de tortugas y el mono. El uso de estos dos tipos de animales no es casual. En la cultura india, el mono es uno de los animales más familiares y suele convivir con la gente. El mono incluso es un animal sagrado. En la mitología hinduista, hay un dios mono, Hánuman, que sabe manejar el aire y todas las artes marciales. Además el mono aparece en muchos sutras en compañía de Buda. Esta imagen del mono potente y mágico se



difundió junto con el budismo en territorio chino. Este animal no sólo se ha convertido en uno de los signos zodiacos, sino que también aparece socialmente en un conjunto de bandas de monos organizadas y tiene un rey que es un poco travieso pero recto y valiente en la lucha contra la injusticia.

El desarrollo de la imagen de la tortuga es un poco más complicado. En la cultura oriental, la tortuga se relaciona con la longevidad, que es una aspiración del ser humano. La tortuga se ha convertido en un animal divino. En la antigua China, los profetas quemaban el caparazón y predecían el futuro según las rayas del mismo. La tortuga se consagró junto con el dragón, el fénix y el unicornio como uno de los espíritus que protegen en los cuatro puntos cardinales. En la dinastía Tang, el poder de la tortuga protegía al emperador y a los mandarines de alto rango por medio de una menuda estatua en forma de tortuga decorada con oro, plata o cobre para distinguir las diferentes categorías. El cambio de la imagen de la tortuga comenzó en la dinastía Yuan. Durante el reinado de la etnia mongol de China, la tradición anterior fue abandonada y la tortuga se asoció a la lentitud más que a la longevidad. Los ancestros chinos pensaban que las tortugas macho eran débiles y por eso las tortugas hembra se apareaban con las serpientes, de ahí que más tarde, las tortugas simbolicen a los maridos cornudos cuyas esposas tienen muchos amantes.

La tortuga hembra es el único personaje femenino. En la primera parte desempeña un papel importante, ya que es la causa de toda la historia. En la versión original, la tortuga hembra piensa que su esposo le es infiel y finge estar enferma para obligarle a obtener el hígado del mono. En el cuento, el mono es un sabio que conoce todas las reglas y conocimientos budistas. Se hace muy amigo de la tortuga macho compartiendo todos sus conocimientos budistas. Como el mono es el representante de la justicia, se utiliza a la tortuga hembra como adversario, porque es la iniciadora de toda la maldad y seducción que empuja a los demás a hacer el mal. Este desarrollo de tramas coincide con la ideología budista en la cual las mujeres son el origen de toda maldad.

## El “punch-line”

獼猴報曰。卿何以故。不早相語。吾肝挂樹不齋持來。促還取肝。乃相從耳。便還樹上。跳踉歡喜。時鰲問曰。卿當齋肝來到我家。反更上樹。跳踉踊躍。為何所施。獼猴答曰。天下至愚。無過於卿。何所有肝而挂在樹。共為親友。寄身託命。而還相圖。欲危我命。從今已往。各自別行。

Esta parte es donde se explota el humor, donde se introduce un cambio brusco respecto al contexto anterior. La tortuga está a punto de lograr el triunfo cuando el mono vuelve a ganar. En esta parte, el mono regresa a su territorio, la tortuga le avisa de que no olvide de coger el hígado. Y el autor describe como, al oír esto, el mono salta al árbol, brincando y vitoreando de alegría. Antes del desenlace, el autor primero añade más tensión. Después, la tortuga sigue preguntando la causa. El mono salta a lo alto del árbol y se burla de la tontería de la tortuga y como castigo pone fin a su relación.

En lugar de una relación directa, se produce una línea curva para aumentar el efecto artístico:



## Figuras retóricas

En este texto, aparte de los mecanismos que producen humor, el uso de la personificación es la figura retórica más destacable para interaccionar con las incongruencias.

時與一鰲以為知友。親親相敬初不相忤。鰲數往來。到獼猴所。飲食言談。說正義理。

Se hace amigo con una tortuga, se respetan con mucho cariño y nunca discuten. La tortuga frecuenta la casa del mono. Comen juntos y charlan sobre las ideas budistas.

**(Traducción propia)**

Por una parte, es gracioso pensar que una tortuga y un mono se hagan amigos, coman juntos y hablen sobre budismo. Por otra parte, si analizamos el comportamiento de los personajes, la tortuga hembra no cree en la fidelidad de su esposo y finge estar enferma para obligar al esposo a matar al mono. La tortuga macho no tiene capacidad para distinguir entre las mentiras y la realidad y engaña a su amigo con intención de matarlo. Por último, el mono, al saber que la esposa de la tortuga está mal y sólo se puede curar comiéndose su hígado, tiene una primera reacción que es escaparse. En realidad, si investigamos el núcleo de este relato, se trata de un cuento un poco cruel. La utilización de la personificación reduce el efecto de incomodidad y posibilita que culpabilicemos de esto a la salvajería de los animales.

### **5.1.3. Las modificaciones en la versión de Marcela de Juan**

#### **Modificación del estereotipo de la imagen de animales**

El mono y la tortuga son animales muy importantes en la cultura oriental y son imágenes que aparecen con frecuencias en las obras literarias. Sin embargo, el mono en la cultura occidental es un animal exótico y poco utilizado en la literatura. Si se menciona el mono en occidente, la primera impresión es la diferencia que se establece entre simios y monos. Mientras que los simios son inteligentes, el mono es más gracioso y no tiene nada que ver con los santos espíritus, en cambio, la tortuga es un animal longevo, que suele vincularse a la sabiduría y la prudencia. Si se pone una tortuga y un mono a debatir, la tortuga probablemente ganará debido a sus características. En occidente contrariamente a estas dos imágenes, lo más corriente es la utilización del lobo, el zorro, el caballo, el conejo, etc..

Para mantener coherentemente estas dos imágenes y al mismo tiempo no confundir a los lectores españoles por falta de una misma manera de considerar a

estos animales en el imaginario chino, en la versión de Marcela de Juan, hay descripciones concisas y vivas de estos animales. Al comienzo, describe la pareja de tortugas:

Dama Muy-Lenta y el señor Trota-Corto eran efectivamente, dos soberbias tortugas de espesa concha de carey de color amarillo y negro, y eran además de esos seres que no retroceden ante ningún esfuerzo para satisfacer sus gustos, tanto de confort como de apetito. <sup>469</sup>

Con esta breve descripción, se nos presentan los perfiles de la pareja de una manera muy vívida. Eran dos tortugas gruesas y prestan más atención a la satisfacción material que a la mental. Así que se evita la relación entre la sabiduría y la tortuga y se dirige al lector español en la dirección correcta. Y más tarde, cuando la tortuga llega al territorio de la banda del mono, es descrita así:

Esta voz aguda y extraña---pues las tortugas machos, lo mismo que las tortugas hembras, no suelen ser muy expansivas---provocó un súbito silencio. Hasta el tigre dejó de beber... <sup>470</sup>

Esta descripción de la voz desagradable nos deja una mala impresión de la tortuga y nos pone del lado del mono. En contra de la imagen de la tortuga, el mono se llama Ágil, y sabe del “encanto de mecerse, asido del rabo a las ramas flexibles, mientras la luna lo llena todo con su azulada luz...”, lo cual nos da una impresión de inteligencia, velocidad y valentía. De ahí que, después de la comparación de los diferentes perfiles en la versión de Marcela de Juan, los lectores se pongan decididamente del lado del mono.

### **Modificaciones de las costumbres**

En el texto original, la esposa de la tortuga duda de la fidelidad de su esposo y finge estar enferma para forzar a su esposo a matar al mono. Esta incitación al asesinato no es muy difícil de comprender para los lectores chinos ya que en los cuentos budistas las mujeres son una parte de la maldad, sin embargo este

---

<sup>469</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 65.

<sup>470</sup>. *Ibíd.*, pág. 70.

concepto es extraño y poco aceptable según la razón de los lectores españoles. En la versión de Marcela de Juan, la tortuga hembra está enferma de verdad y necesita el hígado del mono como último remedio.

Además, cuando la tortuga intenta invitar al mono al río, en el texto original le seduce con una buena comida, cosa que en la cultura china forma parte de la cultura popular y es más normal invitar a un amigo a comer que a jugar juntos. En la versión de la traducción de Marcela de Juan, la invitación no es una comida sino a escuchar un concierto maravilloso y apreciar el paisaje de la salida del sol.

### **Modificaciones de las incongruencias**

La versión de Marcela de Juan sigue los mismos mecanismos de incongruencias, pero en lugar del mono fingiendo tener mucha voluntad de salvar a la tortuga hembra, se modifica haciendo que el mono engañe a la tortuga diciendo que el hígado no es un órgano importante de su cuerpo, por eso se lo saca con mucha frecuencia para moverse con más agilidad.

#### **5.1.4. Mecanismo del humor en la versión de Marcela de Juan**

##### **Destacar las incongruencias**

Aunque la obra original y la traducción tienen incongruencias similares, en la versión de Marcela de Juan, se destacan más las incongruencias. Por ejemplo, en la construcción del perfil de la tortuga, que es lenta e indecisa, describe un paisaje espectacular para seducir al mono. Pese a ser soberbia, la tortuga macho solicita al mono con “diez mil inclinaciones y reverencias”. El mono, el “más habilidoso”, se burla de la apariencia de la tortuga. Estas descripciones destacan la primera incongruencia: aunque el mono es muy inteligente, cree en la tortuga.

En el segundo caso de incongruencias, el mono se explica con mucha tranquilidad y muy buena razón para persuadir a la tortuga y atraerla a su territorio lo cual hace que los lectores duden de la posibilidad de que en este relato los monos sean tan habilidosos.

### **Figuras retóricas**

Marcela de Juan pone el título “El burlador burlado” a su traducción, lo cual puede aludir a una gran cantidad de obras a lo largo de la tradición literaria occidental, a las que nos hemos referido en el capítulo 3. Otra figura retórica muy distinguible es el uso de la sátira en la versión de Marcela de Juan. Por ejemplo, cuando el mono ve a la tortuga por primera vez, el mono dice: “Veo una especie de gran plato negro y parece que está ahí para que pueda afeitarse la Noble Luna.” Expresa el desprecio del mono y la diferencia de poder entre ambos. Cuando la tortuga piensa que dominará toda la situación y que el mono será capturado, la tortuga llama al mono “honorable saltarín” y le dice: “Eres muy inteligente y me inclino profundamente ante tu sagacidad”.

También se utiliza una cierta exageración. Cuando la tortuga llega a la ribera, su voz desagradable asusta al tigre y acaso el mono se cae del árbol.

El uso de las figuras retóricas añade valor artístico a la traducción y sirve para absorber la atención del lector.

### **La traducción de los referentes culturales de Marcela de Juan**

Aunque no se puede hacer una comparación de la traducción de Marcela de Juan con la versión original, podemos encontrar unas frases que muestran manifiestamente las características de los referentes culturales chinos, tales como los nombres propios de los protagonistas. Marcela de Juan traduce al español los nombres según sus significados en chino y pone la adaptación de los nombres en letras latinas según su pronunciación en chino, por ejemplo, traduce el nombre de la tortuga macho “Man Tso” como señor “Trota-corto” y el nombre del mono “Tsong Ming” como “Ágil”. En otros casos, por ejemplo:

1) ---La venerable esclava de mi hogar no consigue reponerse de una comida excesivamente copiosa, celebrada en el último tránsito de las señoras anguilas—explicó Man Tso.

2) ---¡Ay, vaya! ¡Una indigestión! ¿Por qué preocuparse? Esto es cosa fácil de curar. ¿Desde qué fecha está enferma?

---Hace diez soles.

3) --Nada absolutamente—dijo Man Tso, cazurro--. Vine de paseo por estos lugares y, como me eres muy simpático, he querido saludarte con diez mil inclinaciones y reverencias.

4)...¡Ajá!, si estuvieras allí a la hora divina del amanecer, saltando y jugando entre las estalactitas de cristales que semejan otros tantos brillantes colgando de las bóvedas rocosas, mientras la voz armoniosa y bien timbrada de los salmones y de las truchas se une a la de los peces-luna de agua dulce...

En el caso 1), “la venerable esclava de mi hogar” no es un término usual para denominar a las esposas entre los españoles. Sin embargo, este término puede encajar con la palabra “内人” o “拙荆” en chino. Ambas palabras son tratamientos que se daban a las esposas en la China antigua. En la primera palabra, el carácter “内” significa literalmente “interior”, mientras que el carácter “人” significa literalmente “persona”, de ahí que la palabra entera significa literalmente “la persona de mi hogar”; en la segunda palabra, el carácter “荆” se refiere a un tipo de arbusto con el cual en la antigüedad las mujeres chinas elaboran ornamentos para el pelo y se utiliza para referirse a las esposas. Además, se considera que las mujeres que emplean los ornamentos de este material son las que poseen la virtud del ahorro. Ambos tratamientos llevan connotación de respeto en la antigua sociedad patriarcal china.

En el caso 2), en español no se suele usar el “sol” como una unidad de medida de días, sin embargo, en China, se solían medir las horas según la posición del “日” (el sol). El carácter no sólo se refiere al sol, sino también cuenta como “día”. Marcela de Juan ha mantenido el matiz que exige un esfuerzo de procesamiento alto por parte de los lectores españoles.

En cuanto al caso 3), en la antigua China, los saludos con inclinaciones para mostrar reverencias eran frecuentes ante los superiores mientras que en España son menos frecuentes, pero aun así, un lector puede comprender las reverencias que se contienen en este enunciado de la tortuga. Respecto al caso 4), las

especies de peces, tales como salmones, truchas y los peces-luna de agua dulce no son frecuentes en la literatura china antigua, por eso, puede ser que Marcela de Juan sustituyen los términos propios con los equivalentes en la cultura española.

### El “punch-line”

Trota-Corto se confundía en zalemas y en reverencias; se dirigió a toda prisa hacia la orilla del río y puso tanto empeño en nadar, que pronto llegaron al pie de los sauces. Saltó Ágil a tierra y en un instante se encaramó a lo más alto del árbol más frondoso; una vez allí comenzó a balancearse alegremente.

---¿ Y el hígado? ----preguntó impaciente ManTso.

---Aquí lo tienes--- respondió Tsong Ming, tirándole un guijarro a la cabeza---. Cuando te lo hayas tragado, tú o tu honorable esposa, comprenderás que no se puede ser a la vez embustero y crédulo.<sup>471</sup>

La diferencia del “punch-line” en comparación con el original es que se elimina el significado moral del relato añadiendo una sutil ironía a la tontería de la tortuga.

### El mecanismo lingüístico de humor en la versión de Marcela de Juan

Aparte del marco general de oposición de guiones (SO), podemos encontrar otros marcos humorísticos a partir de las figuras retóricas o las situaciones graciosas. En este caso, la exageración y las metáforas:

(SO1)

---¡Tsong Ming!---gritó al sentirse en tierra firme.

Esta voz aguda y extraña ---pues las tortugas machos, lo mismo que las tortugas hembras, no suele ser muy expansivas---provocó un súbito silencio. Hasta el tigre dejó de beber; Ágil, que estaba haciendo sus piruetas entre dos ramas, tuvo el tiempo justo de engancharse con el rabo para no caer.

Ficha 13: SO1 en el cuento *Burlador burlado*

---

<sup>471</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, págs. 77-78.



**La oposición de guiones:** la voz normal de una tortuga/ la voz extraña de una tortuga;  
**El mecanismo de lógica:** se basa en razonamiento imperfecto basado en una exageración;  
**La situación:** La tortuga llama al mono;  
**El objetivo:** la tortuga;  
**La estrategia narrativa:** figuras retóricas; exageración  
**El lenguaje:** español.

(SO2)

---¡Tson Ming! –repitió Trota-Corto.

--¿Quién me llama?—preguntó Ágil y, llevando su pata hacia la frente, como para formar visera, se esforzaba en reconocer la silueta del visitante.

---Soy yo.

---Veo una especie de gran plato negro y parece que está ahí para que pueda afeitarse la Noble Luna. ¿Sí? ¿Es ese plato el que me llama? Buenas noches, plato negro, ¿qué quieres de mí?

Ficha 14: SO2 en el cuento *Burlador burlado*

**La oposición de guiones:** el caparazón de la tortuga/ plato negro  
**El mecanismo de lógica:** se basa en un razonamiento correcto en una analogía;  
**La situación:** el mono quiere distinguir el objeto que ve desde lo alto de árbol;  
**El objetivo:** la tortuga;  
**La estrategia narrativa:** figuras retóricas; metáforas;  
**El lenguaje:** español.

(SO3)

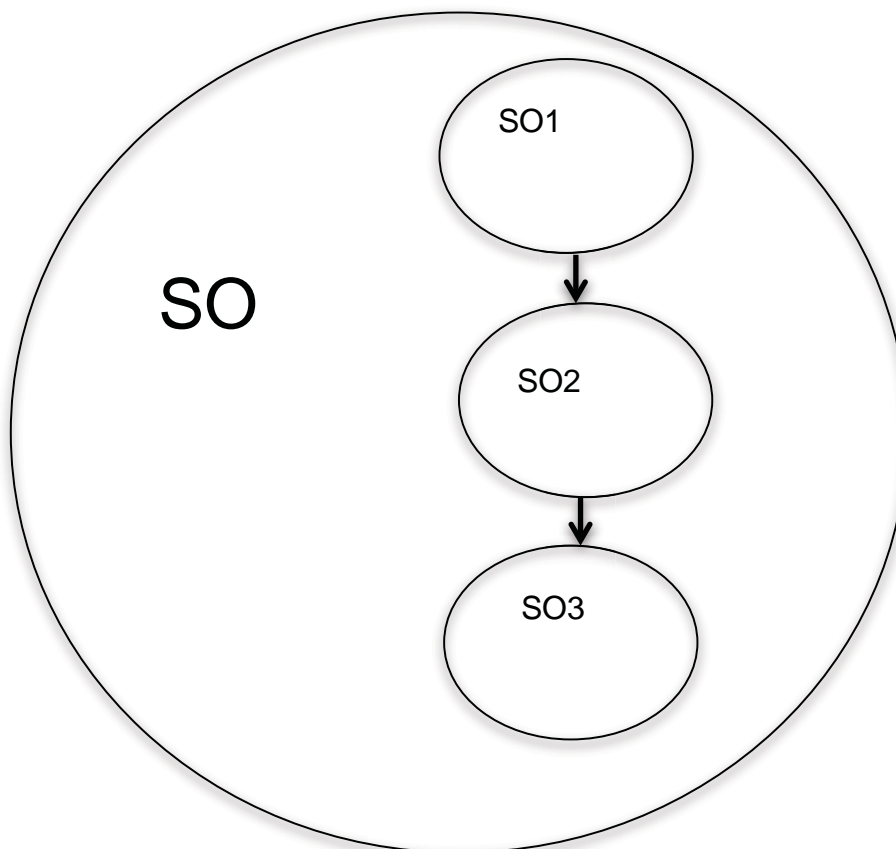
---Las estalactitas, amigo mío, sobrepasan diez mil veces en belleza a las ramas de los árboles vulgares—dijo el señor Tortuga con autoridad---. Te desliarías por ellas como por una vela de cera o por un «palo de miel»...

Ficha 15: SO3 en el cuento *Burlador burlado*

**La oposición de guiones:** mono/ vela de cera o «palo de miel»;  
**El mecanismo de lógica:** se basa en un razonamiento correcto en una analogía;  
**La situación:** La tortuga describe la fantasía de seducir al mono para que viaje junto con ella;  
**El objetivo:** el mono;  
**La estrategia narrativa:** figuras retóricas; metáforas;  
**El lenguaje:** español.

Por consecuencia, la estructura de los marcos de oposiciones de guiones es:

**Figura 20: Estructura de marcos de oposición de guiones en el cuento *Burlador burlado***



En conclusión, en comparación con el texto original chino, la versión de la traducción de Marcela de Juan dispone de una estructura de marcos de oposición de guiones más complicada y, además, en esta traducción, hay fenómenos que modifican las imágenes estereotipadas de los animales, las costumbres y destacan los efectos de oposiciones de guiones. De esta manera, podemos observar los resultados de las adaptaciones en el proceso de comunicación, aunque por no encontrar el texto original que sirvió de partida a esta traducción, no podemos saber si estas modificaciones ya existían en el texto original o si dichas modificaciones fueron introducidas por Marcela de Juan. Lo que podemos confirmar es que en la traducción de Marcela de Juan aún podemos rastrear los referentes culturales chinos ya que Marcela de Juan traduce al español a veces de una manera extranjerizadora pero a través de una breve consideración, un lector español puede entender lo que significa, de ahí que Marcela de Juan no sólo transmita los referentes culturales chinos al español con un “interpretation-oriented s-mode”, sino que también en muchos casos las traducciones son humorísticas, como cuando emplea “miles de inclinaciones y reverencias” o “diez soles”, etc.

## **5.2. *El regalo del dragón***

### **5.2.1. Origen del cuento**

La línea argumental principal de este cuento trata de un rey humano que salva a un rey dragón; en agradecimiento por su rescate, el rey dragón le regala la capacidad de comprensión del lenguaje de los animales a condición de que no lo revele a nadie, de lo contrario, morirá pronto; sin embargo, cada vez que el rey se entera de alguna de las conversaciones de los animales, no puede evitar reír, lo cual excita la curiosidad de la reina que quiere saber la causa, circunstancia que el rey no puede revelar porque podría ser a expensas de su muerte. Al final, cuando el rey está dispuesto a contar el secreto a su esposa y, por lo tanto, a morir, oye una conversación entre animales que le hace cambiar de parecer y le mueve a imponer medidas de control sobre su mujer que habría preferido saber su secreto a conservar su vida.

Según el folklorista chino Xu Zhangming, el prototipo de este cuento se puede remontar a las traducciones de Kan Senghui, ilustre monje budista de la dinastía de los Tres Reinos:

### 蛾、羊所語喻

昔龍王女出游，為牧牛者所縛捶。國王出行界，見女，便解之，便使去。龍王問女：“何因啼泣？”女言：“國王枉捶我。”龍王曰：“此王常仁慈，何橫捶人？”龍王冥作一蛇，于床下聽王。王語夫人：“我行見小女兒，為牧牛人所捶，我解使去。”龍王明日人現，來與王相見，語王：“王有大恩在我許。女昨行，為人所捶，得王往解之。我是龍王也，在卿所欲得。”王言：“寶物自多，願曉百鳥畜獸所語耳。”龍王言：“當齋七日。”七日訖，來語：“慎勿令人知也。”

如是，王與夫人共飯，見蛾雌語雄：“取飯。”雄言：“各自取。”雌言：“我腹不便。”王失笑。夫人言：“王何因笑？”王默然。後與夫人俱坐，見蛾緣壁相逢諍，共斗墮地，王復失笑。夫人言：“何等笑？”如是至三，言：“我不語汝。”夫人言：“王不相語者，我當自煞。”王言：“待我行還語汝。”王便出行。

龍王化作數百頭羊度水，有懷妊牴羊呼羝羊：“汝還迎我。”羝羊言：“我極不能度汝。”牴羊言：“汝不度我，我自煞。汝不見國王當為婦死？”羝羊言：“此王癡，為婦死耳。汝便死謂我無牴羊也？”王聞之，王念：我為一國主，不及羊智乎？

王歸，夫人言：“王不為說者當自殺耳！”王言：“汝能自煞善！我宮中多有婦女，不用汝為。”師曰：“癡男子坐婦欲殺身也。”

### Las palabras de las polillas y las ovejas

Érase una vez la hija del rey dragón que salió de excursión, pero un vaquero laató y la pegó. Un rey humano pasó por la frontera, la encontró, la desató y la liberó para que volviera a su casa.

Una vez en su casa, el rey dragón preguntó a su hija:

---¿Por qué lloras?

---El rey humano me ha pegado sin motivo--- respondió la hija.

---El rey humano siempre es bondadoso —prosiguió el rey dragón.---¿Cómo ha podido pegarte sin motivo?

El rey dragón, transformándose en serpiente, se escondió debajo de la cama del rey humano. Y oyó que el rey le decía a su mujer:

---Después de salir de la corte, he visto a una chica a la cual pegaba un vaquero. La he desatado y la he liberado.

El rey dragón se transformó en forma humana y fue a visitar al rey el día siguiente.

---Le debo un favor. Ayer mi hija salió de excursión y fue pegada por la gente. Gracias a su intervención, mi hija fue liberada. Soy el rey dragón, estoy dispuesto a

ofrecerle lo que quiera ---dijo el rey dragón.

---Me sobran tesoros ---respondió el rey---. Querría entender el lenguaje de los animales.

---Tendrás que abandonar la carne durante siete días ---dijo el rey dragón---. Siete días después, vino otra vez y avisó al rey, ---Serás complacido, pero no se lo debes decir a nadie---.

Un día, cuando el rey estaba comiendo con la reina, oyó que una polilla hembra decía a la polilla macho:

---Tráeme la comida.

---Cada uno busca su comida ---respondió la polilla macho.

---Estoy embarazada ---dijo la hembra.

El rey no se podía aguantar la risa.

--¿De qué te ríes?— preguntó la reina.

El rey aguantó en silencio. En otra ocasión, cuando estaba sentado al lado de la reina, el rey vio que varias polillas se encontraban en la pared, las oyó discutir y luego vio que todas se caían por culpa de la pelea. El rey se puso a reír otra vez.

---¿Por qué te ríes? —volvió a preguntar la reina.

Esto se repitió tres veces.

---No te lo puedo decir--- respondía el rey cada vez que la reina le preguntaba.

---Si no me lo dices ---dijo la reina---, me suicidaré.

---Te lo diré cuando regrese ---dijo el rey saliendo.

Cuando el rey salió de la corte, el rey dragón se transformó en cien ovejas que estaban atravesando el río. Una oveja hembra embarazada reclamó a su macho:

---¡Ven a recogerme!

---Estoy fatigado--- respondió el carnero,---no puedo ir a recogerte.

---Si no me vienes a recoger, me voy a suicidar---gritó la hembra, ---¿no has visto que el rey está dispuesto a morir por su mujer?

---El rey es un tonto por sacrificar la vida por su mujer---contestó la oveja macho.---

¿Aunque tu mueras, crees que no encontraré otras ovejas hembras?

El rey oyó esta conversación y pensó: “¿Soy un rey menos inteligente que una oveja?”

Cuando regresó a casa, la reina le volvió a decir:

---Si no me dices por qué ríes, ¡me voy a suicidar!

---Es mejor que te suicides---respondió el rey---, no faltan mujeres en mi corte. No me sirves de nada.

**(Traducción propia)**

Otro cuento similar pertenece a una traducción de los sutras budistas de los monjes Ba Tuoluo y Fa Xian, en el año 418. Trata de un comerciante que se

encuentra en su viaje de negocios a la hija del dragón atrapada por la gente de otro país y siente tanta simpatía por ella, que la salva a cambio de ocho bueyes que son sus únicas propiedades y, al final, la hija de dragón le regala una cantidad de oro inagotable como recompensa.

Estos cuentos de origen budista fueron aprovechados por los literatos chinos para elaborar novelas que se basan en la misma línea argumental: un literato joven que salva a la hija de dragón o a un dragón y, en agradecimiento, la hija de dragón se casa con el literato y le ayuda a obtener todos los éxitos que podían ilusionar a un erudito de la China antigua.

Mientras que las historias sobre el lenguaje de los animales en China provienen de los cuentos budistas y las desarrollan los literatos chinos combinándolos con la cultura china, otras versiones de la historia del lenguaje de los animales se catalogan en el sistema de clasificación de los cuentos Aarne-Thompson como AT-670. Las versiones de la civilización hindú, por ejemplo, se basan principalmente en la línea argumental de un rey que salva a una serpiente y como recompensa a su virtud, le regala la capacidad de entender el lenguaje de los animales, cosa que inspira la curiosidad de la reina, que entonces le amenaza con su muerte por saber las causas de los hechos misteriosos del rey. Finalmente, el rey escucha una conversación entre una oveja hembra y un macho que le hace comprender la importancia de su propia vida y de esta manera, castiga a su esposa.

En las versiones de la cultura árabe, por ejemplo, *Las mil una noches*, del siglo X, recopila la fábula del buey, el asno y el labrador, en la cual no se puede encontrar ni dragón ni serpiente, sino animales seculares, sin embargo, comparte la línea argumental con los cuentos hindúes y chinos: un comerciante escucha la conversación sobre estrategias para evitar trabajar entre el buey y el asno y utiliza su inteligencia para hacer que ambos sean dóciles en los trabajos; cuando se ríe de su triunfo, su esposa duda de las causas de su risa y le amenaza con suicidarse si no desvela sus secretos; al final, cuando el marido está preparado para morir a cambio de dar satisfacción a su querida mujer, oye una conversación

entre su perro y su gallo y decide dar una lección a su mujer por sus caprichos.

En la cultura occidental, según Marcos Ruiz Sánchez, un ejemplo relativamente más antiguo y representativo de las versiones occidentales puede ser el de Girolamo Morlini, escritor napolitano de inicios del siglo XVI. Transcribimos la traducción de Marcos Ruiz Sánchez de ese cuento:

Un hombre de Puzzuoli llevaba a su mujer embarazada sobre el lomo de una yegua preñada, a la que seguía su cría. El potro, siguiendo de lejos a su madre, comenzó a rebuznar, diciendo:— Madre, ¡camina lentamente! Pues yo tengo un solo año y soy delicado, y no tengo fuerza para seguir tus pasos trotando.

Ante esto, la yegua, con las orejas tiesas y resoplando por la nariz, rebuznó con fuerza, respondiendo:— Yo llevo a la patrona embarazada y en mi vientre a tu hermano, mientras que tú, joven ligero y libre de carga, rehúas caminar: si quieres venir, ven; si, por el contrario, no quieres, haz lo que te parezca.

El de Puzzuoli al escuchar estas palabras (ya que comprendía el lenguaje de los reptiles y de los cuadrúpedos) sonrió; la mujer, inquisitiva, preguntó el motivo de la risa. El marido respondió que había reído espontáneamente y que si le indicara el motivo, él, rasgado y totalmente roto el hilo de las Parcas, se precipitaría a una muerte segura. La impertinente de su esposa le anunció que pensaba saberlo de todas maneras. En caso contrario se colgaría de una cuerda. Entonces el marido, amenazado por un doble peligro, respondió del siguiente modo:

---Tan pronto como volvamos a Puzzuoli, resueltos mis asuntos, y, tras cuidar debidamente alma y cuerpo, te contaré todo el asunto. Con tales palabras la pérfida zorra se tranquilizó al fin.

Finalmente, una vez llegados a Puzzuoli, recordando enseguida la promesa, salió para hacer llamar al confesor, prefiriendo la muerte del marido que abandonar su malvado capricho. Entretanto el marido que iba a morir, mientras yacía triste en el lecho, escuchó a un perro que decía tales cosas a un gallo que cacareaba:

—¿Acaso no te avergüenzas, bribón? Nuestro amo no está muy lejos de la muerte: pero tú, debiendo estar triste, cantas de alegría. Al momento respondió el gallo:—Si el amo va a morir ¿qué tiene que ver conmigo? ¿Acaso soy yo la causa de su muerte? En verdad es él mismo el que quiere morir voluntariamente. ¿No sabes acaso que está escrito en el primer libro de la *Política* que a la mujer y al siervo hay que tenerlos en el mismo rango? Como el hombre es la cabeza de la mujer, la esposa debe estimar que las costumbres del marido son la ley de su vida: yo tengo cien mujeres y las mantengo amedrentadas a todas, atentísimas a mis deseos; golpeo y azoto unas veces a una, otras a otra. El amo tiene sólo una, y no sabe instruirla y formarla a su voluntad: ten por

seguro que él mismo se muere, pero ella —no lo dudes— va a encontrar a otro. Que se eche la culpa a sí mismo y a su cobardía, ya que desea hacer caso de la locura y a la lujuria de mujerzuelas.

Tras escuchar estas palabras, el hombre cambió su decisión y dio infinitas gracias al gallo. Es más, cuando la esposa fue a pedirle que la enterara del asunto, comenzó a azotarla tan enérgicamente, y le dio tales azotes, que casi la llevó a la muerte. La novela muestra que los hombres deben retener a las mujeres bajo férula de hierro, y no hacer caso de su terquedad y caprichos.<sup>472</sup>

Este cuento fue adaptado en *Las noches agradables* por Giovanni Francesco en la época de Renacimiento y tiene muchas versiones de la misma temática en otros países europeos como Hungría, Bulgaria, Dinamarca, Alemania, etc.<sup>473</sup> De acuerdo con Marcos Ruiz Sánchez, a partir de este motivo se han desarrollado muchas variantes, tales como el cuento en catalán *La donzella dels cabells d'or*.<sup>474</sup>

Entre tantas versiones, sacamos los rasgos principales de la versión de la primera traducción de los cuentos budistas de la India al chino, la versión en *las Mil y una noches*, la versión italiana y la versión de Marcela de Juan, para poder hacer una comparación en la tabla 19:

**Tabla 19: La comparación de diferentes versiones del cuento que se basan en el modelo del lenguaje de animales**

Las versiones	Los protagonistas y comienzos	Los desarrollos	Los fines
La traducción de los cuentos budistas de la India al chino de Kang Senghui de la época Los tres reinos.	El rey salva a la hija de dragón, el dragón le regala la capacidad de entender el lenguaje de animales.	1) El rey oye la conversación de una pareja de polillas y se ríe; la reina pregunta; 2) El rey oye la discusión de polillas y	El rey oye una conversación entre una oveja hembra vieja y una macho joven y castiga a la reina.

<sup>472</sup>. Ruiz Sánchez, Marcos. "Entre el cuento y la fábula: el lenguaje de los animales". *AnMal Electrónica*, 37, 2014, págs. 5-6.

<sup>473</sup>. Véase en <http://www.pitt.edu/~dash/type0670.html>.

<sup>474</sup>. Ruiz Sánchez, Marcos. "Entre el cuento y la fábula: el lenguaje de los animales". *AnMal Electrónica*, 37, 2014, pág. 12.



		se ríe; la reina vuelva a preguntar; 3) Otra vez; la reina le amenaza con suicidarse.	
La versión en <i>Las mil y una noches</i>	Un comerciante entiende el lenguaje de animales.	1) El comerciante oye las conversaciones entre su buey y su asno, utiliza su inteligencia para recuperar el orden y se ríe; su esposa pregunta y le amenaza de la muerte.	El comerciante oye una conversación entre el perro y el gallo y castiga a su esposa.
La versión de Girolamo Morlini	Una hombre de Puzzuoli entiende el lenguaje de animales.	1) El hombre de Puzzuoli oye una conversación entre el potro y su madre y se ríe; la esposa pregunta;	El hombre de Puzzuoli oye una conversación entre el perro y el gallo y castiga a su esposa.
La versión de Marcela de Juan	El rey salva al rey dragón transformado en paloma y el rey dragón le regala la capacidad de entender el lenguaje de los animales.	1) El rey oye la conversación de críticas entre una mariposa y una araña y se ríe; la reina pregunta; 2) El rey oye una conversación de protestas entre sus cabalgaduras y se ríe; la reina pregunta; 3) El rey oye unas críticas de una urraca y un grajo y se ríe; la reina le amenaza con suicidarse.	El rey oye una conversación entre un gallo y un gato negro y castiga a la reina.

Si comparamos los detalles de la versión de Marcela de Juan con las demás, descubriremos que la versión de Marcela de Juan es una combinación de las versiones orientales y occidentales. Por una parte, la versión de Marcela de Juan conserva los protagonistas principales que son comunes en los cuentos chinos y, por otra parte, comparte con los modelos occidentales el desarrollo y las partes finales. Sin embargo, en la versión de Marcela de Juan se puede encontrar pistas

de referencias chinas. Por ejemplo, aparece “Chu”, termino geográfico que se refiere a un reino aproximadamente situado en la China central y meridional durante los periodos de Primavera y Otoño y de Reinos Combatientes; y al principio, se mencionan las transformaciones del rey dragón que es un concepto particular de China:

El Gran Dragón, pues, para disfrutar de la compañía del buen rey, se transformaba indistintamente en una pobre campesina cargada de hijos, en un gato rojo y de pelo ralo, o en un sagaz y sabio eremita. Y sea cual fuere la forma en que se presentara, siempre estaba dispuesto a socorrer la miseria humana, respetuoso en todo el momento con la vida y la sabiduría ajenas.<sup>475</sup>

En conclusión, podemos deducir que el texto original de la traducción de Marcela de Juan es una adaptación de la versión antigua de China y es una historia del contexto histórico de los periodos de Primavera y Otoño o de Reinos Combatientes y además, que es una versión fruto de la comunicación entre oriente y occidente. Como nos resulta difícil localizar el texto original exacto de partida de la traducción de Marcela de Juan, hacemos una comparación de la versión china disponible más antigua con la versión de Marcela de Juan para analizar las transformaciones en su proceso de transmisión hasta la traducción de Marcela de Juan.

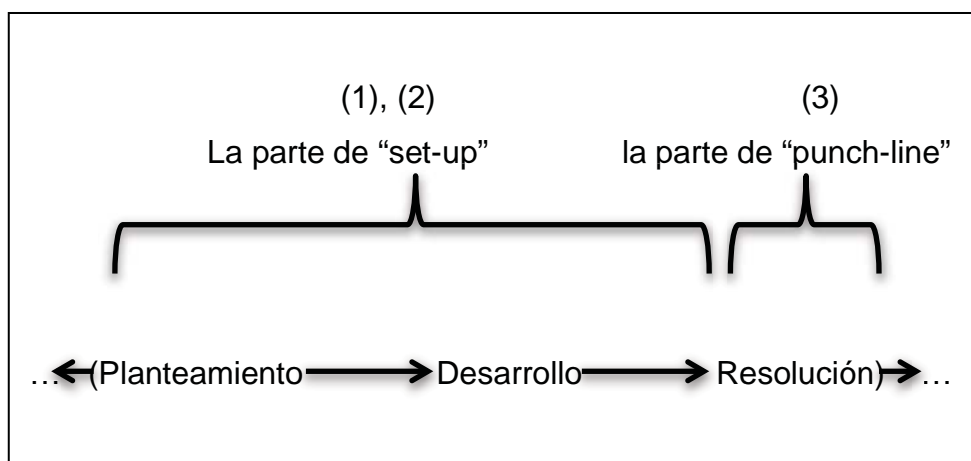
### **5.2.2. Los mecanismos del humor en el cuento de *Las palabras de las polillas y las ovejas***

El cuento de *Las palabras de las polillas y las ovejas* tiene una estructura de chiste extenso, ya que la parte del planteamiento [(1) el rey salva a la hija del rey dragón y el rey dragón regala la capacidad de entender el lenguaje de los animales] y la parte del desarrollo [(2) el rey se ríe por tres veces y la reina pregunta por tres veces y al final, le amenaza con suicidarse] pueden servir como la parte de “set-up” del chiste y la parte final [(3) el rey oye la conversación de las ovejas] puede ser el “punch-line” del chiste.

---

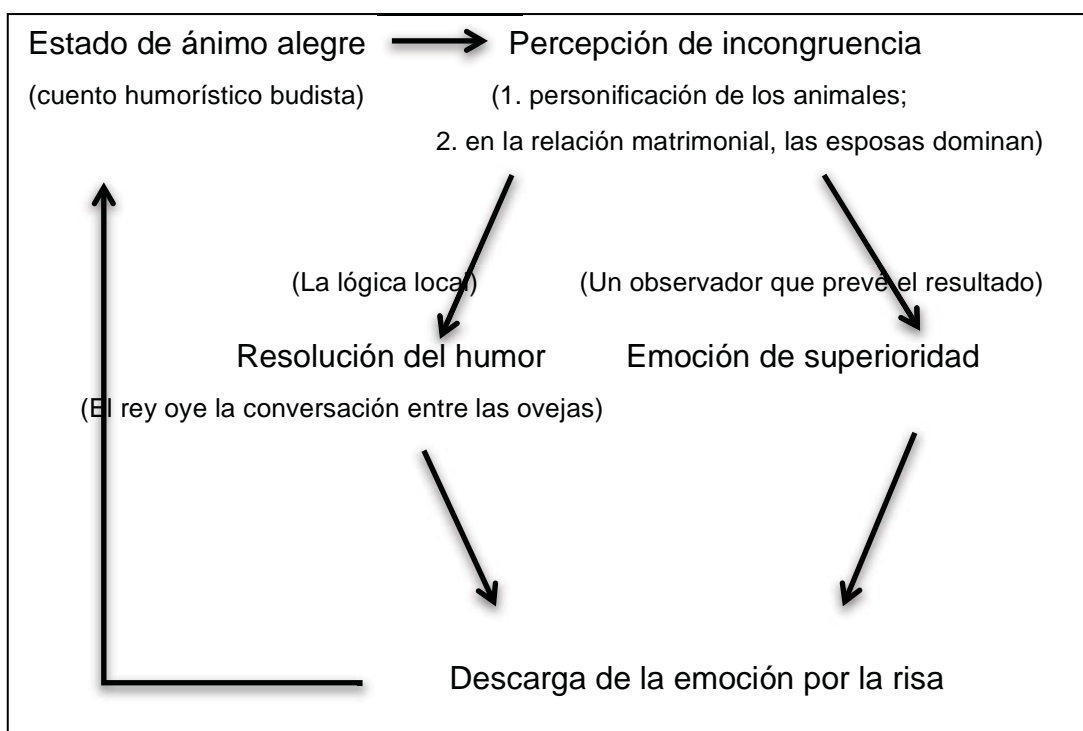
<sup>475</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 89-90.

**Figura 21: La comparación del desarrollo argumental con la narrativa humorística**



Igual que en *El burlador burlado*, según la historia del humor que hemos analizado en el capítulo 3, muchos lectores chinos están dispuestos a leer un cuento humorístico cuando están enfrente de un cuento budista. Esta conciencia prepara a los lectores chinos para la percepción de las incongruencias en el cuento, como la personificación de los animales, ya que para el rey todos los animales hablan como seres humanos y son más inteligentes, muchas veces, que la gente, o sea, la relación entre el marido y la mujer, puesto que en la China antigua "los esposos son el cielo". De esta manera, el mecanismo cognitivo sería:

**Figura 22: Mecanismo cognitivo de los lectores chinos al leer el cuento *Las palabras de las polillas y las ovejas***



Si transformamos este mecanismo cognitivo en el mecanismo lingüístico, podemos obtener un marco general de oposición de guiones:

Ficha 13: Marco general de oposición de guiones del cuento *Las palabras de las polillas y las ovejas*

**La oposición de guiones:** el rey muere por los caprichos de su mujer/ el rey castiga a su la reina;

**El mecanismo de lógica:** se basa en un razonamiento correcto desde premisas falsas;

**La situación:** el rey salva al rey dragón y el rey dragón le regala la capacidad de entender el lenguaje de los animales, lo cual excita la curiosidad de la reina;

**El objetivo:** la reina/ el rey;

**La estrategia narrativa:** figuras retóricas; una estructura formada por la parte narrativa en orden cronológico y la parte de “punch-line”;

**El lenguaje:** chino clásico.

Aparte de este marco general de oposición de guiones (SO), las conversaciones graciosas entre los animales también forman marcos de oposición de guiones de

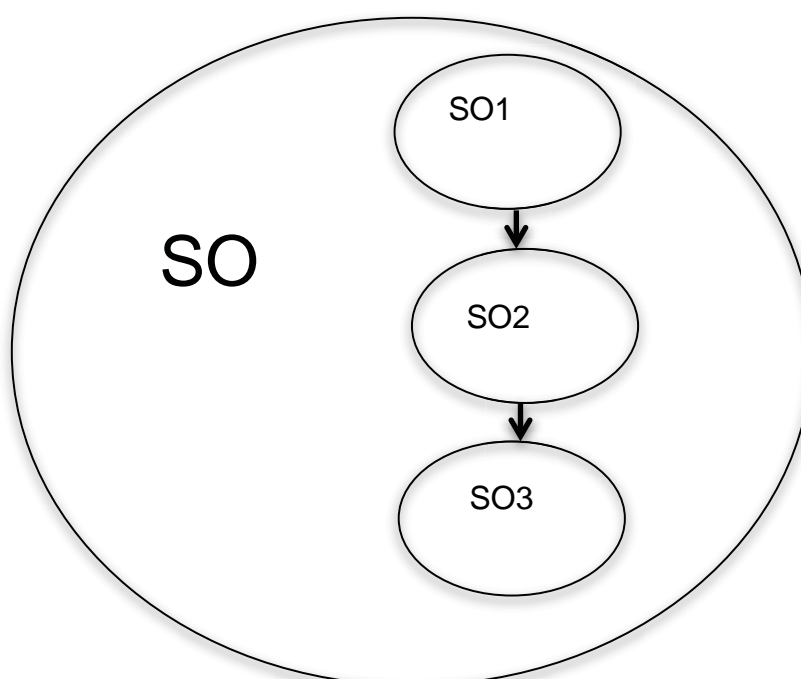
segundo rango. Todos estos marcos de segundo rango comparten la oposición de guiones (posible/imposible), el mecanismo de lógica, la estrategia narrativa y el lenguaje, pero se diferencian en la situación y el objetivo concretos. Lo representamos en una ficha:

Ficha 14: Marcos de oposición de guiones de segundo rango en el cuento *Las palabras de las polillas y las ovejas*

<p><b>La oposición de guiones:</b> posible/imposible</p> <p><b>El mecanismo de lógica:</b> se basa en un razonamiento correcto desde premisas falsas;</p> <p><b>La situación:</b> SO1: la conversación entre la pareja de polillas; SO2: La discusión entre las polillas; SO3: la conversación entre las ovejas;</p> <p><b>El objetivo:</b> SO1: la polilla hembra; SO2: las polillas; SO3: el rey;</p> <p><b>La estrategia narrativa:</b> figuras retóricas;</p> <p><b>El lenguaje:</b> chino clásico.</p>
---

De ahí que podamos formar una estructura de marcos de oposición de guiones:

Figura 23: Estructura de marcos de oposición de guiones en el cuento *Las palabras de las polillas y las ovejas*



## Personajes

Aparte de los protagonistas humanos, el rey dragón juega un papel esencial en este cuento. En los libros antiguos chinos se describe el dragón como:

龙者，鳞虫之长。王符言其形有九似：头似驼，角似鹿，眼似鬼，耳似牛，项似蛇，腹似蜃，鳞似鲤，爪似鹰，掌似虎。[...]呵气成云。既能变水，又能变火。<sup>476</sup>

[El dragón es el rey de los peces y los reptiles. Wang Fu describe sus semejanzas con nueve especies: la cabeza parece la de camello, los cuernos parecen astas de ciervos, los ojos parecen los de fantasmas, las orejas parecen las del buey, el cuello parece el de serpiente, el abdomen parece una concha gigante, las escamas parecen las de la carpa, las garras parecen de águilas, las palmas parecen de tigres. (...) Con su aliento, se forman las nubes. Puede producir agua y fuego.] **(Traducción propia)**

Según algunos eruditos chinos, la imagen del dragón proviene de la combinación de los tótems de las tribus primitivas. Cada tribu primitiva tiene su objeto sagrado como protector y debido a la integración de las tribus, se combinan poco a poco los objetos sagrados de cada una hasta que finalmente, se forma la imagen de dragón. De ahí que los dragones sean poderosos y sagrados. Los antepasados legendarios tienen el cuerpo superior del ser humano y las piernas en forma de cola de serpiente, y se les consideraba descendientes de los dragones; en los libros históricos, cuando nacen los grandes emperadores, aparecen los dragones como señales sagradas y autoritarias; además, los dragones suelen estar relacionados con el paraíso celestial, los taoístas que han llegado a santificarse pueden llegar a ser inmortales montando en un dragón hacia el paraíso. En definitiva, la imagen de los dragones en la cultura china están conectada con el poder sagrado y la justicia absoluta.

En la cultura de la India antigua, hay un ser similar al concepto chino: el naga. El naga es un ser que tiene una apariencia similar a la cobra real y a veces aparece con varias cabezas. Son protectores del agua cuando están satisfechos y se convierten en destructores cuando la gente no los estima. A través de la difusión

---

<sup>476</sup>. Li Shizhen 李时珍. *Ben Cao Gang Mu* (本草纲目) [*Compendio de materia médica*]. California: University of California Press, 1593, págs. 1253.

del budismo de la India a China, los traductores encuentran en el dragón el equivalente chino y en los cuentos budistas chinos aún se pueden encontrar ejemplos de la imagen negativa de los nagas que se representa a través de la imagen de dragón. Por ejemplo, en el libro 大唐西域记 [*El viaje por las regiones occidentales en la dinastía Tang*], hay un cuento en el que un hombre se casa con una hija de dragón en forma de mujer hermosa, pero cada vez que hacen el amor, la cabeza de la hija de dragón se convierte en nueve cabezas de dragón y al final, como el hombre detesta esta transformación terrible, le corta todas las cabezas a la hija de dragón.<sup>477</sup>

Sin embargo, debido a la comunicación entre la cultura india y la cultura china la imagen de los dragones chinos transforma, por una parte, la de la India; por otra parte, estas imágenes, combinadas con la cultura india, vuelven a influir en las de la cultura china y como consecuencia, en la variante budista china, el dragón se convierte en uno de los protectores budistas y aparecen reyes dragones de varios rangos que a veces son buenos, a veces son malos, pero siempre son sagrados y poderosos. Como en este cuento *Las palabras de las polillas y las ovejas*, el rey dragón tiene buen juicio para justificar a la gente, e incluso cuando su hija le habla mal, llorando, de la gente, es virtuoso en recompensar a los bienhechores y además, es inteligente para encontrar una manera eficaz de convencer al rey.

### **Figuras retóricas**

La gracia de este cuento está en el uso repetitivo de la personificación de los animales que permite a los lectores chinos atravesar el mundo real y el imaginario continuamente. Los zumbidos de insectos se convierten en conversaciones que se asemejan a las de parejas y a las discusiones diarias entre la gente y, además, los balidos de las ovejas se convierten en una crítica de la tontería del rey y le dan una buena lección para corregir sus errores.

---

<sup>477</sup>. Xu Zhanming 许彰明. "Songdai longnü baoenxing gushi de shisuhua yanbian jiqi xiaoshuoshi yiyi" (宋代龙女报恩型故事的世俗化演变及其小说史意义) ["La transformación secular del género de cuento de *Agradecimiento de hija de dragón* de la dinastía Song y su significado en la historia narrativa"]. *Estudios culturales*, 2007, pág. 76.

### 5.2.3. Las modificaciones en la versión de Marcela de Juan

#### Las modificaciones de las imágenes de los protagonistas

En la cultura occidental, la imagen de dragón es más negativa que positiva. En la Biblia, los dragones que se transforman a partir de las serpientes antiguas son diablos:

Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón;

y luchaban el dragón y sus ángeles; pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo.

Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él. (Apocalipsis 12:7-9)

En las épicas occidentales, los dragones siempre aparecen como enemigos de los héroes, como en la épica de *Beowulf* del siglo VIII, en la que el héroe Beowulf vence a los enemigos en varias batallas y se convierte en un buen rey durante 50 años. Un esclavo de su reino descubre una cueva con un tesoro y roba una copa de plata incrustada de oro, el dragón de fuego que ha protegido este tesoro durante más de 300 años se enfada y ataca al pueblo. Beowulf, aunque ya mayor, lleva once guerreros a luchar contra el dragón. Los guerreros huyen ante el dragón excepto su sobrino y ambos logran acabar con el dragón; sin embargo, Beowulf queda herido y envenenado por el dragón y hace heredero de su trono al sobrino. En la tradición de Cataluña, el caballero Jorge mata al dragón malicioso y ofrece la rosa nacida de la sangre del dragón a la princesa atrapada. En la cultura popular, los dragones son salvajes pero dominables por el ser humano, como en las series de películas *Cómo entrenar a tu dragón* adaptadas por los libros de la autora británica Cressida Cowell.

En comparación con la imagen de dragón en China, los dragones en la cultura occidental son salvajes, malvados y carecen de la idiosincrasia del ser humano. En la versión de Marcela de Juan, sin embargo, el dragón se denomina “Gran dragón”, es poderoso, ya que se puede transformar en cuantas formas quiera y,



además, es bondadoso para transformarse en otras formas por no asustar al buen rey:

Mas para no horrorizarle cambiaba su aspecto normal. Los dragones poseen un poder mágico que les concedió Buda, por lo cual son venerados en toda la China.

Tan venerados como temidos, porque los dragones pueden adoptar cuantas formas o aspectos les plazca y convertirse sucesivamente en gallos, en granos de mijo, en un hermoso joven o en una alta montaña.

El Gran dragón, pues, para disfrutar de la compañía del buen rey, se transformaba indistintamente en una pobre campesina cargada de hijos, en un gato rojo y de pelo ralo, o en un sagaz y sabio eremita. Y, sea cual fuese la forma en que se presentara, siempre estaba dispuesto a socorrer la miseria humana, respetuoso en todo momento con la vida y la sabiduría ajenas.<sup>478</sup>

Además, al transformarse en paloma, se hiere en el ala a manos de un tropel de chiquillos, a cambio de una venganza furiosa que probablemente aparece en los argumentos de los cuentos occidentales, el dragón-paloma disfruta del cuidado cariñoso del rey y de su compañía y al final le regala al rey la capacidad de entender el lenguaje de los animales. Cuando el rey se entristece porque le abandona la paloma, oye la conversación entre los insectos:

--Ni siquiera disfrutan de la menor comprensión —zumbó un moscardón, que revoloteaba por allí—. El rey no se ha percatado del dolor que sentía la paloma al abandonarle. Sólo ha pensado en él, sin ponerse en el lugar de su amiga.<sup>479</sup>

A través de las palabras ajenas, se representa una imagen fiel y humana de los dragones chinos.

### **Las modificaciones de las incongruencias**

En comparación con *Las palabras de las polillas y las ovejas*, en la cual el rey dragón agradece al rey bondadoso por haber salvado a su hija, en la versión de Marcela de Juan, cuando el Gran dragón se convierte en un paloma para acompañar al buen rey, pierde su poder mágico por los daños causados por un tropel de chiquillos caprichosos. Afortunadamente, el rey le salva y le cuida con

---

<sup>478</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 90.

<sup>479</sup>. *Ibíd.*, pág. 95.

esmero. Como recompensa, el Gran dragón le concede la capacidad de entender el lenguaje de los animales.

En la versión de Marcela de Juan, el rey se ríe por primera vez al oír la conversación entre una mosca, una araña y una mariposa. Es gracioso porque la mosca trata los espejos como pista de patinaje sobre hielo, la araña intenta hilar una red entre el cordón y la espada de oro del rey, y la mariposa se queja del mal aliento de la reina que contamina su nardo de postre. El rey se ríe por segunda vez cuando oye la conversación entre sus cabalgaduras. La cabalgadura de la reina se queja de lo aguda de su voz, de lo pesada que está la reina y de su mala técnica de montar a caballo. En realidad la reina considera estos aspectos como sus ventajas, ya que tiene fama de ser la mejor amazona de todo el reino y de poseer una grácil figura. El rey se ríe por tercera vez cuando oye una crítica irónica de un grajo y una urraca sobre el hecho que la pareja real ha perdido su buen humor aunque siempre se rodeen de un grupo de aduladores.

Al final, cuando el rey está dispuesto a morir por desvelar el secreto a su querida esposa, oye una conversación entre un gallo y un gato negro que le inspira para encontrar la forma de imponer un castigo a la reina.

En comparación con *Las palabras de las polillas y las ovejas*, la versión de Marcela de Juan tiene una descripción detallada de las causas por las que el rey ríe las tres veces y además, dispone de más diversidad. Si la primera parte de las incongruencias en la versión de Marcela de Juan combina mejor con la versión china antigua, la segunda parte coincide más con las incongruencias de las versiones occidentales.

#### **5.2.4. Mecanismos del humor en la versión de Marcela de Juan**

El marco de oposición de guiones de primer rango en la versión de Marcela de Juan se corresponde con el del texto chino excepto el idioma:

Ficha 15: Marcos de oposiciones de guiones de primer rango en el cuento *El regalo del dragón*

**La oposición de guiones:** el rey muere por los caprichos de su mujer/ el rey castiga a la reina;

**El mecanismo de lógica:** se basa en un razonamiento correcto desde premisas falsas;

**La situación:** el rey salva al rey dragón y el rey dragón le regala la capacidad de entender el lenguaje de los animales, lo cual excita la curiosidad de la reina;

**El objetivo:** la reina/ el rey;

**La estrategia narrativa:** figuras retóricas; una estructura formada por la parte narrativa en orden cronológico y la parte de “punch-line”;

**El lenguaje:** castellano.

Los marcos de segundo rango se diferencian en las situaciones y objetivos:

Ficha 16: Marcos de oposición de guiones de segundo rango en el cuento *El regalo del dragón*

**La oposición de guiones:** posible/imposible

**El mecanismo de lógica:** se basa en un razonamiento correcto desde premisas falsas;

**La situación:** SO(1ª): la conversación entre una mosca, una mariposa y una araña; SO(2ª): La discusión entre las cabalgaduras; SO(3ª): la conversación entre un grajo y una urraca; SO(4ª): la conversación entre un gallo y un gato negro;

**El objetivo:** SO(1ª): la reina; SO(2ª): la reina; SO(3ª): el rey y la reina; SO(4ª): el rey;

**La estrategia narrativa:** figuras retóricas;

**El lenguaje:** castellano.

Aparte de los marcos de primer y segundo rango, en la versión de Marcela de Juan aún se puede encontrar marcos de tercer rango:

SO(1ª1)

--¿Qué buscas? —le decía la mariposa a la mosca que había entrado en la estancia del rey y se daba contra todos los espejos ruidosamente--. ¿Es que crees que los espejos son ventanas abiertas?

--Por Buda que no soy tan tonta —exclamó a mosca---. Estoy patinado. ¿No te has fijado en que los hombres resbalan sobre el hielo? Los estoy imitando y encuentro,

efectivamente, que es un juego muy divertido.<sup>480</sup>

Ficha 17: Marcos de oposición de guiones de tercer rango en el cuento *El regalo del dragón*  
[SO(1<sup>a</sup>1)]

**La oposición de guiones:** las moscas chocan contra el espejo/ patinar sobre hielo;  
**El mecanismo de lógica:** razonamiento imperfecto basado en una falsa analogía;  
**La situación:** una mosca habla con una araña;  
**El objetivo:** la mosca;  
**La estrategia narrativa:** metáforas;  
**El lenguaje:** castellano.

SO(2<sup>a</sup>1)

---Preferiría diez mil tábanos a la insulsa cháchara de la reina ---responde el otro caballo---. Tiene una voz aguda que me entra en las orejas de un modo muy desagradable. Si no me contuviera, hace tiempo que de un brinco me la habría quitado de encima.<sup>481</sup>

Ficha 18: Marcos de oposición de guiones de tercer rango en el cuento *El regalo del dragón*  
[SO(2<sup>a</sup>1)]

**La oposición de guiones:** la voz de la reina/ tábanos;  
**El mecanismo de lógica:** razonamiento imperfecto basado en una exageración;  
**La situación:** la cabalgadura de la reina se queja de su voz;  
**El objetivo:** la reina;  
**La estrategia narrativa:** exageraciones;  
**El lenguaje:** castellano.

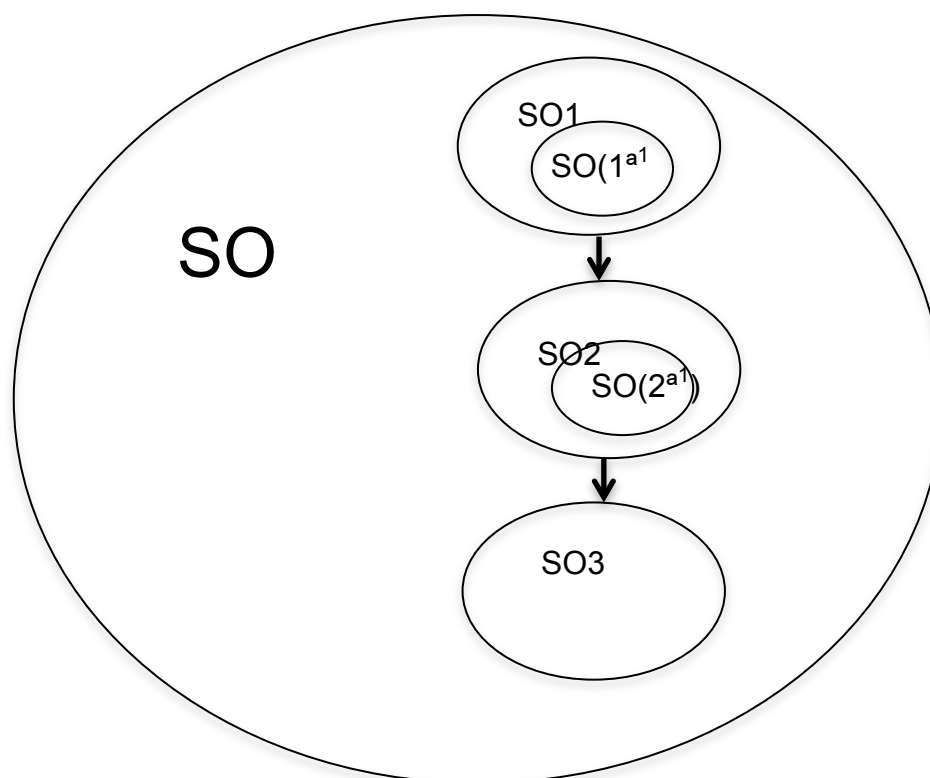
De ahí que la estructura de los marcos de oposición de guiones en la versión de Marcela de Juan pueda ser:

**Figura 24: Estructura de marcos de oposición de guiones en *El regalo de dragón***

---

<sup>480</sup>. *Ibíd.*, pág. 96.

<sup>481</sup>. *Ibíd.*, pág. 96.



En conclusión, en comparación con la versión *Las palabras de las polillas y las ovejas*, en la versión de Marcela de Juan hemos encontrado modificaciones de personajes, de las incongruencias y, además, una estructura más compleja de marcos de oposición de guiones. De ahí que podamos deducir que durante el proceso de transmisión intercultural, los intermediadores no sólo adaptan los materiales a la cultura meta sino también que introducen más componentes humorísticos. En cuanto a la traducción de Marcela de Juan, podemos sacar la conclusión de que adopta el “i-mode” como orientación principal de la traducción, puesto que el texto traducido no dispone de ninguna nota de explicación ni rasgos de referentes culturales chinos destacados, en cambio, en el texto traducido podemos encontrar equivalentes perfectos en español que coinciden posiblemente con algunos referentes culturales, por ejemplo:

1) Traen dos cabalgaduras magníficamente enjaezadas. La silla de la reina es de terciopelo azul bordado con perlas y brillantes; la silla del rey es de paño de oro, resplandeciente como el sol.

Acompañados por numeroso séquito, por cortesanos y damas de honor, la pareja

real comienza el paseo.

2) Voy a dar orden de reunir el Consejo de Regencia, pues no quiero que mi pueblo quede desamparado por causa de mi muerte.

En el caso 1), los séquitos, cortesanos, damas de honor, pueden coincidir con los textos originales chinos, con los términos propios de los eunucos, soldados y cortesanos de distintos rangos, damas de honor e incluso músicos. En el caso 2), el “Consejo de Regencia” es una institución que realmente existió en la historia española. La unión de varias juntas provinciales formó la Junta Central Suprema Gubernativa del Reino en 25 de septiembre de 1808 frente a los ejércitos franceses y fue sustituida por el Consejo de Regencia en 31 de enero de 1810 que ejerció los poderes legislativo y ejecutivo del país.<sup>482</sup> Marcela de Juan ha adaptado con éxito los contenidos y contextos originales a los españoles para reducir los procesamientos cognitivos de los lectores españoles para comprender el texto y, de esta manera, no sólo prepara mejor un estado de ánimo alegre y relajante, sino que también les ayuda a concentrarse más en la percepción del humor.

Además, Marcela de Juan también ha aprovechado las técnicas lingüísticas para presentar mejor el humor chino; son buen ejemplo el uso de la omisión de las sílabas para ocultar los significados o el uso de dichos hechos españoles para expresar conceptos más comunes:

--Existen misteriosos y mágicos poderes---continuó el rey, con la misma gravedad---, y así como me ha sido dado comprender el lengu...

---¡Vaya una pareja sonriente! ¿Qué te parece, señor Grajo?—pregunta una urraca posada sobre la rama de una encina---. De qué sirve ser rico y poderoso para poner una cara tan larga. Cualquier pobre leñador se puede costear ese lujo.

---

<sup>482</sup>. Recurso en internet. Consulta en 1 de enero de 2016 en URL: <http://pares.mcu.es/GuerraIndependencia/portal/archivo/fondos/JuntaCentralyConsejoRegencia.html>.

### 5.3. *Los honorables amigos de Tchang*

#### 5.3.1. Origen del cuento y el autor

El desarrollo argumental de este cuento trata de dos amigos, Li y Chang, que se encuentran sucesivamente con dos nobles y sus respectivos séquitos en el camino. Chang lleva a su amigo Li a esconderse de estos dos nobles porque ambos son muy amigos suyos y Chang no quiere molestarles haciéndoles aparecer de su palanquín o cabalgadura tan ostensivos simplemente para saludar a Chang. Cuando, luego, aparece un hombre harapiento en el camino, Li a su vez hace que su amigo Chang se esconda y le dice: “Has acaparado todos los personajes nobles y ricos del Imperio, no te extrañe, pues, que sólo me queden a mí los pobres y los mendigos.”<sup>483</sup>

Siguiendo este desarrollo argumental, no es difícil encontrar un chiste semejante en *Xiao de hao* (Las buenas risas) de Shi Chengjing de la dinastía Qing:

#### 剩个穷花子与我

张李二人同行，见一抬轿富翁，许多奴仆，张遂拉李向人家门后躲避曰：“此轿中坐的，是我至亲，我若不避，他就要下轿行礼，彼此劳动费事。”李曰：“这是该的”避过复同前行，少顷，见一骑马显者，衣冠整齐，从役多人，张又拉李向人家门后回避曰：“这马上骑的，是我自幼极厚的好友，我若不避，他看我，就要下马行礼，彼此劳动费事。”李曰：“这也是应该的。”避过复同前行，偶然见乞丐花子，破衣破帽的叫化走来，李乃拉张向人家门后躲避曰：“此穷花子是我至亲，又是我好友，我要回避他；不然，他看见我不面愧？”张骇然问曰：“你怎么有这样亲友？”李曰：“但是富贵好些的，都是你拣了去，只好剩个穷花子与我混混。”

#### Content with a Poor Beggar

A man surnamed Zhang and a man surnamed Li were one day walking down the street together. Approaching in the opposite direction was a rich man sitting in a sedan chair and accompanied by a large retinue of servants. When the sedan chair drew near, Zhang immediately dragged Li into a doorway by the roadside where they hid behind the door. He said by way of explanation:

“The man sitting in the sedan chair is a close relative of mine. If he saw me, he would get down from his sedan and bow to me. That would cause him and me a lot of trouble.”

<sup>483</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 63.

“You certainly did the right thing,” was Li’s comment.

With the sedan chair gone, the two of them resumed their journey. Not long afterwards, they caught sight of an immaculately dressed important personage on horseback riding towards them with a suite of followers. Again Zhang avoided meeting him by dragging Li into a doorway.

“The man on horseback is a very good friend of mine,” he explained. “We’ve known each other since early boyhood. If he saw me, he would certainly dismount and salute me. That would put both of us to a lot of trouble.”

“Sure,” said Li. “What you did was quite right.”

By and by a poor beggar dressed in rags was seen coming towards them. At his approach Li immediately dragged Zhang into a doorway where they hid behind the door.

“This poor beggar is not only my close relative but also my best friend,” said Li. “I must keep away from him, otherwise he would blush on seeing me.”

Taken aback, Zhang asked:

“Well,” replied Li, “since men of wealth and position are all your relatives and friends, I should be content with a poor beggar.”<sup>484</sup>

(Traducción de Lu Yunzhong)

Elaboramos una tabla para comparar los rasgos principales de la versión de Marcela de Juan y el texto original de Shi Chengjing:

**Tabla 20: La comparación de los elementos esenciales entre la versión de Marcela de Juan y la de Shi Chengjing**

Las versiones	Los protagonistas	Los dos primeros encuentros	Los fines
La versión de Shi Chengjin	Li y Zhang	1) Un rico sentado en un palanquín con su séquito; Zhang obliga a Li a esconderse detrás de una puerta al lado del camino; 2) un noble montado en caballo con su séquito; Zhang obliga a Li a esconderse detrás de una puerta al lado del camino	Li obliga a Zhang a esconderse detrás de una puerta para esconderse de un mendigo.

<sup>484</sup>. Lu Yunzhong. *Chinese Jokes Through the Ages*. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe, 2007, págs. 178-181.



La versión de Marcela de Juan	Li y Tchang	1) Un personaje de la Corte Imperial sentado en un palanquín seguido por su séquito; Tchang obliga a Li a apartarse del camino; 2) un letrado montado en un corcel con su séquito; Tchang obliga a Li a apartarse del camino.	Li obliga a Zhang a apartarse del camino.
-------------------------------	-------------	--	---

Después de comparar los rasgos principales de las dos versiones, podemos encontrar que las líneas argumentales de estas dos versiones son casi idénticas y, además, los nombres de los protagonistas son iguales, aunque en la traducción de Marcela de Juan, ella adapta la pronunciación “/tʃ/” a las letras latinas “tch” que en el sistema de *Pinyin* se escribe como “zh”.

El autor del chiste “Content with a Poor Beggar”, Shi Chengjin, nació aproximadamente en el año 1659, época del apogeo inicial del dominio de los manchúes. Estudió hasta los quince años y luego dejó de estudiar los clásicos confucionistas y empezó a dedicarse a los estudios de medicina debido a su salud delicada; además estudió pintura y profundizó sus conocimientos en taoísmo y budismo. Se presentó a los exámenes imperiales pero nunca logró puestos en el gobierno y vivió de sus haciendas. No obstante, cultivó muchas amistades con mandarines y conoció bien los trámites ejecutivos y judiciales y hasta escribió varios libros relacionados con las virtudes funcionariales. No se sabe exactamente su fecha de fallecimiento, pero según sus prefacios de autor, murió después de cumplir por lo menos los 80 años, que en su época era considerado como alguien longevo.<sup>485</sup>

Escribió más de 92 libros que cubren diversos ámbitos y géneros, como la investigación sobre los clásicos confucionistas y budistas, medicina, matemáticas y arte, novelas y ensayos, etc. Muchos lograron gran popularidad, entre ellos,

<sup>485</sup>. Yang Fang 杨芳. *Shi Chengjin yanjiu* (石成金研究) [*Estudios sobre Shi Chengjin*]. Tesina de máster. Universidad de Yangzhou, 2006, págs. 7-10.

destaca su libro 传家宝 [*Tesoros familiares hereditarios*] en donde recopiló sus chistes y escritos de otros géneros. En una crónica local de la provincia de Jiangsu publicada en 1885, se puede encontrar un resumen breve de este libro:

石天基辑《传家宝》一书，流传海外内，其书上自仕宦，下逮士农工商贾百工。与其日用服食居处之琐，分门备载卷轴颇繁，无不切近易行，谆谆导人于善。文涉粗俚，取其通俗易晓也。然自陈文恭采入学仕遗规与古儒先著述并登。[...] 四方人士有因书以访其踪迹者多不可得，而扬人知者亦鲜。<sup>486</sup>

El libro *Tesoros familiares hereditarios* editado por Shi Tianji (Shi Chenjin), se ha transmitido tanto por el territorio nacional como extranjero. Sus lectores van de mandarines a letrados, campesinos, artesanos y comerciantes. El libro trata de los objetos de uso diario, la comida y la vida trivial, se divide según diferentes ámbitos, abunda en imágenes y caracteres y, además, es útil y práctico y aconseja a la gente que practique la bondad. Para su fácil comprensión, los textos implican a veces vulgaridades. No obstante, Chen Wengong (un ilustre letrado chino) lo recopiló en materiales didácticos rudimentarios, y el libro logró importancia como los libros clásicos de los ilustres letrados antiguos. [...] Personas que vienen de todo el territorio quieren hacer una visita al autor por el libro, pero poca gente le encuentra.

(Traducción propia)



(Ilustración 21: Retrato del autor en su libro *Tesoros familiares hereditarios*)

<sup>486</sup>. *Ibíd.*, pág. 7.

Su libro de chistes 笑得好 [*Buenas risas*], recopilado en el libro *Tesoros familiares hereditarios* está formado por dos volúmenes y unos 200 chistes. En el prefacio, el autor escribe:

人性皆善。要知世无不好之人。其人之不好者，总由物欲昏蔽，俗习熏陶，染成痼疾，医药难痊。墨子之悲，深可痛也。即有贤者，虽以嘉言法语，大声疾呼，奈何迷而不悟；岂独不警于心，更且不入于耳。此则言如不言，彼则听如不听。真堪浩叹哉！正言闻之欲睡，笑话听之恐后，今人之恒情。夫既以正言训之而不听，曷若以笑话怵之之为得乎。予乃著笑话一书，评列警醒，令读者凡有过愆偏私，昧贪痴之种种，闻予之笑，悉皆惭愧悔改，俱得成良善之好人矣。因以《笑得好》名其书。或有怪予立意虽佳，但语甚刻毒，令闻者难当，未免破笑成怒，大非圣贤含蕴之比，岂不以美意而种恨因乎？予因谓沉痾痼疾，非用猛药，何能起死回生。若听予之笑，不自悔改，而反生怨恨者，是病已垂危，医进良药，尚迟疑不服，转咎药性之猛烈，思欲体健身安，何可得哉！但愿笑者入耳警心，则人性之天良顿发；遍地无不好之人，方知刻毒语言，有功于世者不少。全要闻笑即愧即悔，是即学好之人也。<sup>487</sup>

Todo ser humano tiene en su esencia la bondad. Debe tenerse en cuenta que en el mundo no hay personas malas. La mala gente, condicionada por los deseos materiales e influida por las costumbres, coge enfermedades crónicas difíciles de curar. Esto es lo que entristece a Mozi<sup>488</sup> y es lamentable.

Aunque hay bondadosos que utilizan palabras elaboradas y severas para alertar a la gente, la gente está tan perdida que no las piensa ni las escucha, y entonces, la gente que habla parece que no haya hablado y la gente que escucha parece no haberlas oído, lo cual es motivo de lamentación. Las palabras serias hacen dormir a la gente y los chistes la hacen aterrorizar. Tales son los sentimientos comunes. ¿Si la gente no percibe las palabras serias, por qué no la asustamos con chistes?

De ahí que haya escrito un libro de chistes con críticas y avisos para que los lectores que han cometido errores o abusos y los que padecen ignorancia o avaricia puedan arrepentirse y convertirse en bondadosos después de escuchar mis chistes, por eso, utilizo *Buenas risas* como título del libro.

Hay alguien que me echa la culpa de que aunque tengo buenas intenciones, las palabras que uso son tan detestables e intolerables que los lectores convierten sus risas en furios, por lo tanto no son comparables con los dichos sagrados y además, estoy sembrando odios por puras buenas intenciones. No obstante yo digo que, en el

---

<sup>487</sup> . Wang Liqi 王利器 (ed.). *Lidai xiaohuaji* (历代笑话集) [*Recopilación de chistes de cada época*]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981, págs. 455-456.

caso de las enfermedades crónicas, si no se aplican medicinas fuertes a los enfermos, no es posible revivirlos. Los que, cuando escuchan mis chistes, no se arrepienten sino que se enojan, son incurables. Rechazan los métodos de tratamiento avanzados y las medicinas útiles y, en cambio, echan la culpa a la eficiencia de las medicinas. Al mismo tiempo, exigen euforia, ¡cómo es posible lograrla!

Deseo que los que ríen escuchen estos chistes y reflexionen, de esta manera recuperaran la bondad natural; No habrá mala gente por ningún lado y sabrán que las lenguas satíricas contribuyen al bienestar del mundo. Las personas que escuchan chistes y luego se arrepienten y se avergüenzan, son las que recobran la bondad.

**(Traducción propia)**

No es difícil percibir la intención del autor: moralizar a los lectores; en realidad, el autor añadió detrás de muchos chistes sus propios comentarios, por ejemplo, tras este chiste “Content with a Poor Beggar”, el autor añadió unas líneas de críticas:

向人说与富贵人如何往来，如此厚密，是大没见识人；即亲友中真有富贵者，频对人说，亦惹人厌谤；何况更有假言诳说的，大为可耻。<sup>489</sup>

Las personas que cuentan sus relaciones íntimas con los ricos son incultas; las personas que hablan con frecuencia de algunos familiares ricos suyos son detestables; más aun, las personas que engañan son vergonzosas. **(Traducción propia)**

La versión de Marcela de Juan no contiene estos comentarios de Shi Chengjin, pero dispone de muchos detalles más, por ejemplo, a principio de la versión de Marcela de Juan hay una introducción contextual:

Tchang y Li son íntimos amigos; desde muy jóvenes cambiaron los papeles encarnados que les han unido con los vínculos de la amistad, vínculos tan fuertes como los de la familia. Tchang y Li son, pues, hermanos jurados.

Pero la vida, que está llena de nobles enseñanzas y de penosas experiencias, los ha separado durante largos años. Nuestros dos amigos ya no son los mismos.

Hoy, a causa de una copiosa nevada que les impide continuar su camino, se han encontrado por azar en el mismo pueblo de la comarca de Huayin, y llenos de alegría, van charlando camino adelante y recordando los días de antaño.

---La tormenta de nieve fue enviada por Buda para proporcionarnos la felicidad de este encuentro ---observa Tchang---. Ha sido una gran suerte para mí, tu humilde

---

<sup>489</sup> . *Ibíd.*, pág. 459.

hermanito. Me hallaba triste y solo; en mi corazón sentía el anhelo de un afecto sincero, cuando he aquí que te he hallado.

--Las castañas de agua se encuentran en el azar de las corrientes. Soy feliz también, venerable y amado hermano.<sup>490</sup>

Por esta razón, podemos confirmar que el origen del texto original de la traducción de Marcela de Juan viene del chiste de Shi Chengjin, pero basado en una versión más evolucionada de este chiste, ya que el libro de chistes de Shi Chengjin se encuentra entre los libros de chistes más populares de la dinastía Qing. El libro alcanzó tanta popularidad que, en 1881, había gente que copiaba partes del libro de Shi Chengjin y las publicaba con su propio nombre y al año siguiente, aparecía otra versión plagiada del mismo libro.<sup>491</sup>

Además, de acuerdo con nuestra investigación sobre la historia del humor chino, el proceso de transmisión de los chistes chinos se inicia con la creación popular y los literatos recolectan los frutos y redactan los chistes. Luego, el pueblo los absorbe de nuevo, los desarrolla de boca en boca y los literatos los recolectan otra vez. Por eso, aunque podemos confirmar que el origen de la versión de Marcela de Juan viene del chiste de Shi Chengjin, es difícil detectar el texto original empleado para su traducción española e incluso, podemos encontrar una versión similar del chiste de Shi Chengjin en un libro de recopilación de chistes de la dinastía Ming:

#### 引避

甲乙通行，甲望见显者车盖，谓乙曰：“此我好友，见我必下车，我当引避。”不意正避入显者之家，显者既入门，谄曰：“是何白日撞匿我们内？”呼仆辈殴逐之。乙问曰：“向说好友，何见殴辱？”曰：“他与我惯是这样取笑的。”<sup>492</sup>

Un tal fulano anda por la calle junto con un mengano, el fulano divisa un carro de un noble y dice al mengano: “Es mi buen amigo. Se bajará de su carro si me ve. Tengo que evitarle.”

---

<sup>490</sup>. Marcela de. *Cuentos humorísticos orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, págs. 62-63.

<sup>491</sup>. Wang Liqi 王利器 (ed.). *Lidai xiaohuaji* (历代笑话集) [Recopilación de chistes de cada época]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981, pág. 455.

<sup>492</sup>. Wang Liqi 王利器 (ed.). *Lidai xiaohuaji* (历代笑话集) [Recopilación de chistes de cada época]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981, pág. 216.

Pero resulta que se esconden justo en la casa del noble. En cuanto el noble entra en su casa, les pregunta: “¿Cómo podéis irrumpir en mi casa en pleno día?” Y llama a sus sirvientes para que les peguen y les echen afuera. El mengano pregunta:

---Has dicho que es tu buen amigo, ¿por qué nos pegan e insultan?

---Siempre jugamos así---responde el fulano.

**(Traducción propia)**

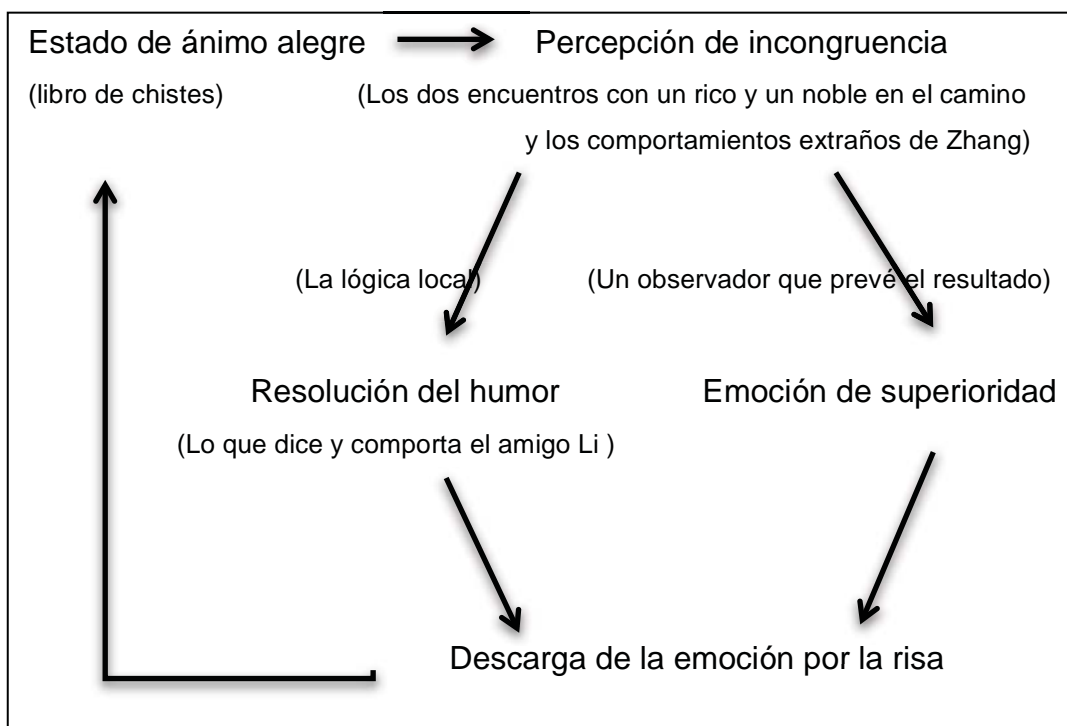
A modo de conclusión, analizamos primero el texto de Shi Chengjin y sus traducciones y, basándonos en este análisis, evaluamos la traducción de Marcela de Juan.

### **5.3.2. El mecanismo del humor en el cuento de Shi Chengjin**

Si los cuentos *El burlador burlado* y *El regalo de dragón* se pueden considerar como anécdotas en forma de chistes extensos, el cuento de Shi Chengjin es un chiste ejemplar formado por la parte del “set-up” y la del “punch-line”, con una estructura de tres partes paralelas. El primer encuentro con el rico y su séquito y el segundo encuentro con el noble y su séquito forman la parte de “set-up”, mientras que el tercer encuentro con el vagabundo forma la parte del “punch-line”.

Cuando los lectores chinos se enfrentan a un chiste, preparan un estado de ánimo relajado y alegre; al enterarse de los primeros encuentros de estos dos amigos y de los comportamientos extraños de Zhang, percibimos algo raro y prevemos que algún cambio va a suceder; al final, lo que dice Li aclara nuestras dudas y confirma nuestras expectativas. Por lo tanto, el mapa cognitivo podría ser elaborado así:

### **Figura 25: Mecanismo cognitivo de los lectores chinos al leer el chiste de Shi Chengjing**



Si transformamos este mecanismo cognitivo en mecanismo lingüístico, podemos obtener un marco general de oposición de guiones:

Ficha 19: Marco general de oposición de guiones en el chiste de Shi Chengjing

**La oposición de guiones:** real/irreal (Zhang conoce a mucha gente importante/ Zhang es una persona vanidosa);

**El mecanismo de lógica:** relaciones espaciales directas que se apoyan en el paralelismo explícito;

**La situación:** dos amigos que se encuentran con tres transeúntes;

**El objetivo:** el amigo Zhang;

**La estrategia narrativa:** una estructura formada por la parte narrativa y la parte de los “punch-line”;

**El lenguaje:** chino clásico.



### 5.3.3. Evaluación de la traducción de Marcela de Juan

Si comparamos el chiste de Shi Chengjin con la versión de Marcela de Juan, podemos encontrar el mismo mecanismo lingüístico. Sin embargo, si comparamos la traducción de Lu Yunzhong al inglés con la traducción de Marcela de Juan, podemos encontrar diferencias. Para facilitar la comparación, denominamos el chiste de Shi Chengjin “TO”, la traducción de Lu Yunzhong “L” y la de Marcela de Juan “M”.

**TO(1):** 张李二人同行，见一抬轿富翁，许多奴仆[...]

**L(1):** Approaching in the opposite direction was a rich man sitting in a sedan chair and accompanied by a large retinue of servants.

**M(1):** [...] percibieron a lo lejos un hombre suntuosamente ataviado con ricas túnicas de espléndido brocado, que iba dignamente mecido en un lujoso palanquín de valiosa madera de ébano. Su séquito eran tan numeroso como rebuscado su atuendo. No hay duda de que se trata de algún alto y afortunado personaje de la Corte Imperial.

**TO(2):** “此轿中坐的，是我至亲，我若不避，他就要下轿行礼，彼此劳动费事。”

**L(2):** “The man sitting in the sedan chair is a close relative of mine. If he saw me, he would get down from his sedan and bow to me. That would cause him and me a lot of trouble.”

**M(2):** [...] Has de saber que este poderoso magnate es pariente mío. Si me ve se creará obligado a detener la comitiva, a descender del palanquín y a hacerme las diez mil reverencias. Esta ceremonia sería harto embarazosa para mi humilde persona y causaría a mi pariente gran retraso en su viaje.

**TO(3):** 少顷，见一骑马显者，衣冠整齐，从役多人，

**L(3):** Not long afterwards, they caught sight of an immaculately dressed important personage on horseback riding towards them with a suite of followers.

**M(3):** Mas, al cabo de poco tiempo, he aquí que tienen un nuevo encuentro. Se trata esta vez de un letrado elegantemente vestido, montando un magnífico corcel espléndidamente enjaezado. Avanza veloz, seguido, él también, de numeroso y brillante séquito.

**TO(4):** “这马上骑的，是我自幼极厚的好友，我若不避，他看我，就要下马行礼，彼此劳动费事。”

**L(4):** “The man on horseback is a very good friend of mine,” he explained. “We’ve known each other since early boyhood. If he saw me, he would certainly dismount and



salute me. That would put both of us to a lot of trouble.”

**M(4):** [...] Si advierte nuestra presencia, no tendrá más remedio que apearse de su cabalgadura y prosternarse ante mi reverenda señoría. Esto sería enojoso para mi natural sencillez y embarazoso para ambos.

**TO(5):** 偶然见乞丐花子，破衣破帽的叫化走来 [...]

**L(5):** By and by a poor beggar dressed in rags was seen coming towards them.

**M(5):** A los pocos pasos ven venir a lo lejos un harapiento mendigo que pide limosna con voz aguda y lastimera.

Es notable que la traducción de Lu Yunzhong es más literal ya que es un libro bilingüe que permite a los lectores examinar los textos originales y las traducciones meta normalmente exigen una traducción más exacta y literal. Un adjetivo tal como “富” en el chiste de Shi Chengjin, en la traducción de Lu Yunzhong coincide con la palabra “rich”, pero en la traducción de Marcela de Juan, es una frase descriptiva del vestido lujoso, del material precioso del medio de transporte y de la ostentación, lo mismo ocurre con la palabra “骑马显者”, en la traducción de Lu Yunzhong, es “important personage on horseback”, mientras que la versión de traducción de Marcela de Juan contiene una descripción más detallada.

Otros detalles destacables en la traducción de Marcela de Juan son la explicación de la cohesión textual. Es sabido que en una construcción china, las coherencias temporales y espaciales y las cohesiones son generalmente mucho más implícitas que en las construcciones españolas. Por ejemplo, en la oración TO(2) de este chiste, el escritor chino describe la situación del encuentro como la del rico que se apea del palanquín y hace reverencias, que en la traducción inglesa es “he would get down from his sedan and bow to me”, pero un lector español puede dudar de cómo puede descender una persona de un palanquín en movimiento. En la traducción de Marcela de Juan, esta situación se explica mejor: “... se creará obligado a detener la comitiva, a descender del palanquín y a hacerme las diez mil reverencias.”

Además, en la misma oración y en la oración TO(4) del chiste chino, el autor

utiliza la frase “彼此劳动费事” que literalmente significa “causar trabajo a ambos” y en la versión de Lu Yunzhong se traduce como “That would cause him and me a lot of trouble”. Para un lector chino, no es difícil comprender el significado implícito de “mucho trabajo” en este contexto, pero para un lector español poco familiarizado con la cultura china, existe la duda de cómo un saludo entre dos amigos puede causar mucho trabajo para ambos. En la versión de Marcela de Juan, se traduce como “esta ceremonia sería hartamente embarazosa para mi humilde persona y causaría a mi pariente gran retraso en su viaje” en la frase TO(3) y “esto sería enojoso para mi natural sencillez y embarazoso para ambos” en la TO(4).

Otros ejemplos en la traducción de Marcela de Juan pueden ser:

Tchang y Li son íntimos amigos; desde muy jóvenes cambiaron los papeles encarnados que les han unido con los vínculos de la amistad, vínculos tan fuertes como los de la familia. Tchang y Li son, pues, hermanos jurados.<sup>493</sup>

En la China antigua, las personas que no tenían una relación de sangre a veces establecían relaciones similares a las de los parientes biológicos por medio de juramentos. Normalmente, se tenía que seguir un ritual estricto: se tenía que seleccionar un día adecuado y un lugar sagrado, ofrecer las ofrendas y los papeles encarnados que contienen la fecha de nacimiento y, además, se tenía que sacrificar un gallo y mezclar su sangre con la sangre de cada persona que jura en vasos con vino y para finalizar, cada uno se arrodillaba y bebía un sorbo del vino. El ritual se puede simplificar de acuerdo con las condiciones, pero es imprescindible intercambiar los papeles encarnados con la fecha de nacimiento. Si las personas que juran pertenecen a la misma generación, en chino se llama “结拜”, que se parece mucho al juramento de hermandad en la cultura occidental. En la traducción de Marcela de Juan, se traduce “结拜兄弟” como “hermanos jurados”, significado que se entiende perfectamente en este contexto. Este modo de traducción también se puede encontrar en las traducciones de libros clásicos chinos posteriores, por ejemplo, en la versión de traducción del *Sueño en el*

---

<sup>493</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos Orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 61.

*pabellón rojo* publicada por la editorial Galaxia Gutenberg en 2010, en donde también se traduce la palabra “结拜兄弟” como “hermano jurado”.

Así pues, podemos deducir que si el texto origen de la traducción de Marcela de Juan no representa estos detalles, Marcela de Juan sigue principalmente el “i-mode” de traducción, porque, por una parte, podemos ver claramente las modificaciones de contextos y contenidos en comparación con el chiste original chino y, por otra parte, es evidente el esfuerzo de adaptación del contexto y del contenido originales al de los lectores meta.

#### **5.4. El cuento *El letrado Pao no es un valiente* y el cuento *Tra la ra, la la la***

El cuento *El letrado Pao no es un valiente*, trata de un mandarín de alto rango que tiene un inmenso miedo a su esposa y, un día, pregunta a sus alumnos si tienen miedo también a sus esposas. Al percibir un silencio prolongado, el mandarín propone que los que tienen miedo a sus esposas se levanten de sus asientos y se aparten a la derecha, entonces, todo el mundo se levanta y se mueve a la parte derecha excepto un joven recién casado. Cuando el mandarín le alaba como a un héroe y le consulta cómo se puede alcanzar semejante valentía, el joven responde con voz aguda: “Es que cuando oí a Vuestra Señoría decir: «vuestra esposa», me entró tal temblor en las piernas que me ha sido imposible levantarme del asiento y seguir a mis compañeros de infortunio.”<sup>494</sup>

Puede ser que en una sociedad patriarcal, el miedo a la mujer sea una incongruencia enorme, por eso el hombre que tiene miedo de la esposas es un objetivo común en los chistes chinos, igual como ocurre en la tradición del humor occidental que hemos investigado en el capítulo 3. En muchos libros de chistes se recopilan chistes sobre este tema, especialmente en los de la dinastía Ming y Qing. Entre tantas versiones, no hemos podido encontrar una versión exacta de la que parte la traducción de Marcela de Juan, sólo podemos encontrar una versión similar en el libro de chistes *Tesoro de risas* de Feng Menglong de la dinastía

---

<sup>494</sup>. Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos Orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 60.

Ming:

众怕老婆相聚，欲议一不怕之法，以正夫纲。或恐之曰：“列位尊嫂闻之，已相约即刻一齐打至矣。”众骇然奔散。唯一人坐定，疑此人独不怕者也；察之，则已惊死也。

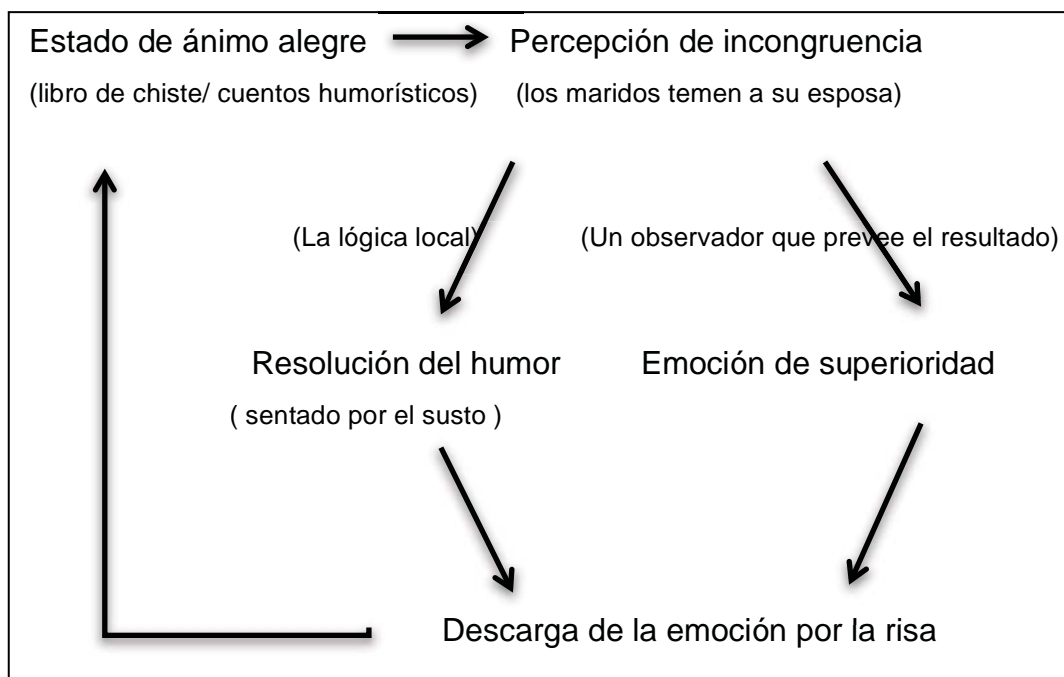
Los que temen a su mujer se reúnen para encontrar una manera de eliminar el miedo y recuperar la autoridad del marido. Hay alguien que les quiere asustar diciendo:

--Vuestras estimadas esposas se han enterado y han quedado para venir juntas a pegaros.

Todo el mundo se dispersa espantado, excepto un hombre que está sentado inmóvil. Sospechan que este hombre es el único que no teme a su mujer. Se acercan a examinarlo y descubren que está muerto del susto. **(Traducción propia)**

Aunque la versión de Marcela de Juan contiene un argumento más desarrollado y diferencia en detalles en comparación con este chiste chino, podemos encontrar en ambos los mismos mecanismos de humor:

**Figura 26: Mecanismo cognitivo compartido por el chiste de Feng Menglong y el cuento *El letrado Pao no es un valiente* de Marcela de Juan**



Ficha 20: Marco general de oposición de guiones del chiste de Feng Menglong y del cuento *El letrado Pao no es un valiente* de Marcela de Juan

**La oposición de guiones:** normal/anormal;

**El mecanismo de lógica:** razonamiento imperfecto basado en una exageración;

**La situación:** los hombres se reúnen para hablar del miedo de su esposa;

**El objetivo:** los maridos;

**La estrategia narrativa:** una estructura formada por la parte narrativa y la parte de “punch-line”;

**El lenguaje:** chino clásico/ castellano.

Lo mismo ocurre con el cuento *Tra la ra, la la la*. Trata de un avaro que le gusta oír tocar unas estrofas del aria sin pagar, sin embargo, el músico se queda sin recursos para sobrevivir, cosa que le obliga a cobrar cada estrofa que toca para el avaro. Por no abandonar su afición, el avaro promete al músico dos litros de leche a cambio de disfrutar de la música durante dos horas. Transcurridos dos meses, el avaro nunca ha cumplido sus compromisos, pero va a escuchar la música cada día. El músico se ve obligado a acudir al juez que sentencia al avaro a prestar al músico una vaca por dos meses para pagar su deuda y en cambio, el músico tiene que ir a la casa del avaro a tocar diez horas diarias después de cobrar la deuda. Al final, después de dos días consecutivos de escuchar diez horas la misma melodía, el avaro no puede aguantar más y regala al músico diez vacas a cambio de que no repita la música y, el músico a su vez, se convierte en un lechero rico.

Si examinamos la línea argumental de este cuento, podemos encontrar rasgos de ideas sobre el karma del budismo, puesto que al final, el avaro recibe su castigo mientras que el músico bondadoso tiene sus recompensas. Siguiendo esta pista, encontramos un cuento budista similar. Según el monje Miao Jing, hay un cuento budista que dice:

Un hombre toca bien el instrumento y tiene tanta fama que hasta el rey se lo entera, entonces, el rey le llama a la corte a tocar música. El músico pregunta al rey:

---Si os toco la música, ¿con qué me premiáis?  
---Si me tocas música durante dos horas, te doy dos vacas---, se compromete el rey.  
El músico se pone a tocar contento y al terminar, el músico reclama las vacas al rey.  
---Ya te lo he dado---responde el rey.  
---Pero no las tengo---justifica confuso el músico.  
---Me tocas la música, y yo me siento muy contento---dice el rey---, cuando te prometí dos vacas, también te has sentido contento. No nos debemos nada.<sup>495</sup>

**(Traducción propia)**

La respuesta del rey nos acerca a las palabras del músico en la versión de Marcela de Juan:

Mucho me agradecería regalarte mi tiempo y mis melodías, pues, tienes razón, nada material puede comprarse con el esplendor de un ritmo armonioso, ni nada material se debía de aceptar a cambio de ello.<sup>496</sup>

Sin embargo, en la versión de Marcela de Juan el argumento es más complicado y tiene un estilo más secular. Aunque es difícil encontrar los textos de origen de la traducción de Marcela de Juan ni el origen de estos dos cuentos chinos, aun podemos hacernos una idea de la traducción de Marcela de Juan. Por ejemplo, en el cuento *El letrado Pao no es un valiente*, Marcela de Juan traduce el cargo del letrado Pao como “catedrático de Alta Literatura en la Escuela Imperial de Mandarín en Peking” que puede ser la traducción del cargo de mandarín “国子监祭酒”. La palabra “祭酒” originalmente significa “sacrificios con vino”, luego se refiere a los mayores o nobles que realizan los rituales de sacrificios con vino en las fiestas y después de la dinastía Han, se convierte en un título de mandarín que significa el responsable de los estudiantes de estudios superiores. En este sentido, la traducción de Marcela de Juan muestra de una manera concreta el significado de este término institucional chino.

Otro ejemplo sería la traducción de los nombres propios, Marcela de Juan tradujo los nombres de los dos hijos del letrado como “Lung Hai” y “Tie Niu”, aunque la

---

<sup>495</sup> Monje Miao Jing (1930-2003): fundador de la escuela del Zen del Templo Fa Yun en Estados Unidos. Sus explicaciones de los sutras budistas se recopilan por sus alumnos en el sitio web: <http://www.mldc.cn/csxt/6/4899.html>. Consulta en 1 de enero de 2016.

<sup>496</sup> Juan, Marcela de. *Cuentos humorísticos Orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954, pág. 81.

pista de comunicación en este contexto no es destacar la connotaciones de los nombres, Marcela de Juan también añadió sus significados literales entre paréntesis (“Dragón de Mar” y “Toro de Hierro”) para que los lectores españoles pueda tener una idea general de los significados de los nombres chinos.

En el cuento *Tra la ra, la la la*, Marcela de Juan traduce el instrumento chino “琴” como “laúd” por sus similitudes con este instrumento, ya que es un instrumento con cuerdas colocada paralelas a su caja; así se adapta mejor al contexto de los lectores españoles. Y también adapta los sonidos de este instrumento al español, y escribe “tra la ra, la la la” para así mejor imitar los sonidos que conocen los lectores españoles.

En fin, como hemos mostrado en el primer capítulo, Marcela de Juan se dedicó a la comunicación intercultural entre China y España durante más de 50 años después de instalarse en España (1928-1981) enfrentándose a pocas publicaciones relacionadas con la cultura china en España y a una comunidad que conocía poco a nada de la cultura china. Por eso, es comprensible que sus traducciones se orientan a la gran masa en lugar de a un grupo minoritario académico. Después de analizar sus traducciones, descubrimos que en mayoría de los casos, realiza la traducción con la orientación de “i-mode”, que pretende adaptar en la medida adecuada los contenidos y contextos originales para ajustarlos a los de los lectores españoles de su época, para que ellos puedan invertir menos esfuerzos en comprender mejor los cuentos humorísticos chinos. Por medio de las traducciones de Marcela de Juan, leemos cuentos en un español de estilo natural pero que, al mismo tiempo, dispone y nos proporciona sabores chinos específicos.





## 6. CONCLUSIONES

En esta tesis, hemos tratado una serie de elementos relacionados con la traducción que debían analizar algunas muestras de la traducción del humor chino al español a partir de ejemplos extraídos de las traducciones de los cuentos humorísticos chinos de Marcela de Juan. El origen mismo de la investigación, y el corpus utilizado, es la figura de esta insigne traductora, por lo que hemos empezado la investigación por la biografía de Marcela de Juan y sus publicaciones. Con toda seguridad la biografía de Marcela de Juan que hemos podido compilar, deja todavía espacio para otras investigaciones más detalladas, que sería bueno poder completar algún día, sobre todo si aparecen otros documentos o pudiésemos consultar nuevas fuentes sobre un personaje históricamente único y que, socialmente, ejerció una indudable fascinación. Las referencias a Marcela de Juan en las hemerotecas de la época dejan buena constancia de ello, y su papel fundador de la Asociación Española de Traductores (y su presencia en la FTI) merece un mayor reconocimiento público.

El hecho de haber elegido para nuestro análisis una muestra de los *Cuentos humorísticos orientales* de Marcela de Juan nos planteó de inmediato la necesidad previa de establecer algunos parámetros que definieran el concepto del humor y la historia del humorismo, ya que el humor es un concepto cuya formulación teórica es relativamente reciente pero que ha sido característico del ser humano desde su origen, y un concepto aún por definir y explorar desde distintos análisis interdisciplinarios y desde una expectativa comparativa entre diferentes culturas (qué es aquello que provoca el humor en distintas culturas o los "universales" del humor son temas vastísimos y no siempre bien contrastados en distintas disciplinas académicas desde la antropología, la psicología, la filosofía, la lingüística y, por descontado, la traductología).

Es por eso que, en tercer lugar, nos ha parecido que la traducción del humor, al igual que la traducción de la poesía, exige recurrir a métodos científicos y, al mismo tiempo, a la creación artística. Por una parte, el humor se manifiesta a través de mecanismos cognitivos que se representan en nuestros diversos

lenguajes gracias a sus respectivos mecanismos lingüísticos, algunos compartidos por todo el mundo. Por otra parte, los mecanismos del humor verbal que envuelven cada pieza humorística, lo hacen por medio de los recursos lingüísticos que emplean los diferentes idiomas. Al intentar transmitir, en la traducción, el humor verbal interlingüísticamente, no debemos solamente tomar una postura adecuada y guiarnos por un principio correcto, sino que también debemos aprovechar las técnicas específicas que nos brinda el lenguaje del humor en el idioma meta para transmitir mejor la intención comunicativa del autor original.

La investigación sobre la biografía de Marcela de Juan, nos ha permitido llegar a la conclusión de que Marcela de Juan es una pionera destacadísima de la comunicación chino-español en la primera mitad del siglo XX; ello gracias a su educación tanto oriental como occidental, sus contactos sociales, su carrera profesional y a sus publicaciones y ciclos de conferencias por toda Europa sobre la cultura china. Su cualidad como buena traductora no sólo está confirmada por las numerosas publicaciones que realizó, entre las cuales destacan sus traducciones de las antologías de poemas y cuentos chinos, sino también, por las repercusiones positivas que dichos libros tuvieron entre los lectores españoles, los comentarios y citas de los investigadores posteriores y por los premios que recibió por sus aportaciones. Sin embargo, consciente de la situación de enfrentarse a un público ignorante de la cultura china de su época, uno de los aspectos más destacados de la obra de Marcela de Juan es que se encarga de la divulgación de la cultura china para el gran público de España, y por consiguiente al traducir los textos chinos al español, desempeña un doble papel tanto de traductora como de educadora ya que selecciona lo más representativo y clásico de la antigua civilización, y lo hace con total libertad, puesto que su selección de materiales y la misma traducción carece de referencias a las que compararse. Por lo tanto, generalmente, en sus publicaciones, se detecta una inclinación por las preferencias personales y asimismo modificaciones de contenidos e introducciones de explicaciones que permiten adaptar mejor las traducciones al contexto de los lectores españoles del momento y reducir sus esfuerzos al leer los textos traducidos.

En la parte dedicada al estudio del humor, hemos investigado la etimología del vocablo y su campo semántico en la cultura occidental y también los de su equivalente, You mo (幽默), en la cultura china, y hemos puesto de manifiesto que el humor, aunque es un concepto que se puede remontar al origen de las civilizaciones, solo ha sido definido bastante recientemente como lo que hoy consideramos que el humor es. Tanto para la cultura española como para la china, se trata de un concepto moderno, importado desde un mismo origen, Inglaterra. Aunque ambas culturas pueden variar en la preferencia por un estilo u otro de humor, el humor siempre desempeña las mismas funciones en las relaciones interpersonales y, además, es un recurso que la clase dominante quiere controlar y un arma que el pueblo puede aprovechar para luchar contra la injusticia. A pesar de que ambas culturas disponen de diferentes tradiciones de humorismo y de maneras concretas para la representación del humor, hemos visto que comparten en muchos casos los tipos de sujetos, temas, motivos y situaciones del humor. Gracias a la intensificación de la comunicación global, los investigadores de diferentes ámbitos y países colaboran más que nunca en la actualidad y los frutos de sus investigaciones se difunden más rápida y ampliamente. El humor, hoy, ha obtenido una importancia como disciplina a investigar y el consenso es más amplio para una definición generalizada que cubra del modo más completo posible los mecanismos que producen la risa en las personas ante la percepción y la resolución de ciertas incongruencias.

Ya en el ámbito de la traducción, es sabido que en muchos casos el humor supone un gran reto para los traductores y puede ser la clave de éxito en la traducción. Aunque hay quien duda de la traducibilidad del humor, hemos intentado exponer como el humor dispone de un mecanismo cognitivo que es compartido por todo el mundo. Basándonos en las tres teorías principales de la actual investigación sobre el humor y en otros datos complementarios que nos ofrecen los investigadores de múltiples disciplinas, consideramos que la persona prepara un estado de ánimo alegre, apto para la percepción de la incongruencia del humor y que soluciona dicha incongruencia por medio de una lógica local; esto provoca la emoción de superioridad que persiste tras la resolución de la

incongruencia a causa de la inercia que se descarga al final mediante la risa.

Hemos visto también como los lingüistas aplican el mecanismo cognitivo de humor en sus teorías lingüísticas. Raskin sugiere que en una simple pieza de humor, existen y sólo existen dos guiones semánticos que se sobreponen y que son contrarios el uno al otro, y más tarde, en colaboración con Attardo, propone la teoría general de humor verbal. Hemos empleado los seis parámetros que Raskin y Attardo formulan con su orden jerárquico, y siempre contenidos en una pieza humorística; sucesivamente: el lenguaje, la estrategia narrativa, el objetivo, la situación, el mecanismo lógico y el más relevante, la oposición de guión. Esta clasificación es relevante desde el punto de vista traductológico porque los textos humorísticos que poseen más parámetros idénticos son más similares entre sí, mientras que los que se diferencian en los parámetros superiores presentan mayores diferencias. Hemos aprovechado también la distinción de Attardo, que divide los textos humorísticos en dos géneros: los que contienen una estructura similar a un chiste que se forma con la parte de “set-up” y la parte de “punch-line” y los textos que contienen varios elementos humorísticos esparcidos a lo largo de toda su extensión, denominados “jab lines”. Basándonos en las teorías de Raskin y Attardo, a lo largo de este capítulo central de la tesis, describimos el mecanismo lingüístico de una pieza humorística formulada según esos seis parámetros como un marco de oposición de guiones. Pensamos que en una novela humorística en la que abundan los marcos de oposición de guiones, como en la obra clásica china, *Viaje al Oeste*, se puede llegar a deducir un marco general de oposición de guiones como eje de la narración completa de la novela (SO). De cada una de las partes unitarias en las que el autor nos muestra las dificultades superadas por los protagonistas, que normalmente se extiende en varios capítulos y se interrelacionan cronológicamente, se pueden sacar marcos de oposición de guiones de segundo rango (SOx). Además, dentro de cada unidad de dificultad se pueden encontrar numerosos elementos humorísticos, de los cuales se puede extraer marcos de oposición de guiones de tercer rango (SOx.x). De ahí que una de nuestras conclusiones sea que, en lo tocante al humor, los parámetros contenidos por cada marco de oposición de guiones no solo se ordenan jerárquicamente, sino que también los mismos marcos de oposición de guiones se

organizan a su vez jerárquicamente.

El estudio del mecanismo cognitivo del humor puede ayudar a los traductores a entender los mecanismos internos del humor y el mecanismo lingüístico del humor puede servir como una referencia de comparación entre el texto original y el texto meta. No obstante, aunque representemos el mecanismo lingüístico en el texto meta del modo más similar posible al del texto original, aún nos faltarían las técnicas del lenguaje de humor particulares de cada idioma para reproducir el efecto humorístico en el texto meta. De ahí que hayamos analizado las técnicas del lenguaje de humor tanto del español como del chino. Nos parece haber descubierto que ambos idiomas comparten múltiples técnicas, aunque estas se representan mediante diferentes características lingüísticas y culturales que en la mayoría de los casos hacen difícil encontrar equivalentes en el otro idioma.

Hemos visto que también los sinólogos han formulado diversas técnicas de traducción para cada caso particular del humor, tal como sustitución, adaptación, descripción, préstamo, traducción literal, etc. Gracias a la teoría de traducción de Gutt, hemos podido tener un criterio general para dirigirnos cada vez a una opción adecuada. Tratando la traducción como un acto de comunicación, Gutt considera que el texto meta debe ser semejante al texto original interpretativamente, además de tener efectos contextuales adecuados en los lectores meta y al mismo tiempo no requerirles esfuerzos de procedimiento innecesarios. Además, propone el modo de estímulos orientado por la interpretación (“interpretation-oriented s-mode”) y el modo de interpretación (“i-mode”) de la traducción. Mientras que con el primero modo, se presta más atención a conservar pistas comunicativas, contextos y contenidos originales, con el segundo modo, el traductor asimila el texto original interpretativamente y adapta contenidos y contextos a los del receptor meta. Basándonos, pues, en la teoría de traducción de Gutt, pensamos que las técnicas concretas propuestas por los traductores en sus prácticas se pueden clasificar bajo el sistema de distinción de los dos modos de Gutt. Además, en los casos de la traducción del humor verbal, nos ha parecido más apropiado adoptar el “interpretation-oriented s-mode”, puesto que las pistas comunicativas son más relevantes y originales del texto original, mientras que en la traducción

de humor referencial, es más adecuado adoptar el “i-mode” para reducir el esfuerzo de los lectores meta, ya que la esencia del humor reside en su brevedad.

Después de este recorrido por los aspectos teóricos del humor, hemos aplicado nuestros análisis a la evaluación de la traducción de los cuentos humorísticos en *Cuentos humorísticos orientales* de Marcela de Juan. En primer lugar, como hemos indicado, Marcela de Juan dedica sus traducciones a un público general y no especialmente a un público académico, muy restringido en su época. Esto permite a la traductora jugar un papel más significativo en la traducción y al mismo tiempo, dificulta a los investigadores evaluar su traducción, tanto por la modificación de los contenidos como por no poder fijar cuáles fueron los textos originales, aunque no sea difícil detectar los textos generales que estuvieron en el origen de los cuentos traducidos por Marcela de Juan. En segundo lugar, justificamos que los cuentos seleccionados por Marcela de Juan son humorísticos y se originan en chistes chinos y en los cuentos budistas que, a tener de nuestras investigaciones, en muchísimos casos eran cuentos formulados con una estructura humorística. En tercer lugar, a través de la comparación de la traducción de Marcela de Juan con los presuntos textos originales, hemos podido ver que, en el proceso de difusión de los cuentos humorísticos, se han complicado los mecanismos lingüísticos del humor desarrollándose estructuras más complicadas de marcos de oposición de guiones. Además, hemos podido detectar lo que correspondería a la adopción de “i-mode” en la mayoría de los casos de las traducciones de Marcela de Juan, modificando, probablemente, las costumbres y las imágenes estereotipadas para adaptarlas mejor a los contextos cognitivos de los lectores españoles, aparte de unos cuantos casos posibles de la de “interpretation-oriented s-mode” en la traducción del humor verbal.

Marcela de Juan es una traductora cualificada por sus conocimientos de ambas culturas e idiomas y por sus prácticas como traductora, intérprete y mediadora en su carrera profesional a lo largo de su vida y, en cierta manera, es una traductora icónica por sus múltiples publicaciones pioneras en las traducciones de poesía y de la narrativa china, por sus cargos como presidenta ejecutiva de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes y vicepresidenta de la

Federación Internacional de Traductores, y por haber sido miembro del jurado del premio de traducción “Fray Luis de León” durante más de 15 años. La investigación de sus publicaciones nos ha servido también para conocer la situación de traducciones chino-español en la España de la primera mitad del siglo XX, especialmente la investigación de la literatura humorística china, que fue innovadora y que aún carece de seguidores. Sin embargo, las traducciones de Marcela de Juan de los cuentos humorísticos chinos sólo nos ofrecen materiales para una investigación inicial de las traducciones del humor chino al español. Después de la primera mitad del siglo XX, gracias a la dedicación de la nueva generación de traductores del chino al español y a las iniciativas de los centros académicos, han aparecido numerosas publicaciones de traducciones que pueden servir como materiales para una investigación futura de la traducción del humor chino.





---

**BIBLIOGRAFÍA****1. Libros y artículos de o relacionados con Marcela de Juan**

Bland, J.O. *Zse-Hsi, Emperatriz regente: (China de 1835 a 1909)*. Trad. de Marcela de Juan. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

Dawson, Raymond Stanley. *El legado chino*. Trad. de Marcela de Juan. Madrid: Revista de Derecho Privado, 1967.

Gabriel-Noblejas, Gabriel. "La traducción del chino al español en el siglo XX: Marcela de Juan." *Centro Virtual Cervantes*. Desde 12 de mayo de 2010 hasta 28 de febrero de 2011. Consulta en 29 de octubre de 2015 en URL: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/busqueda/resultadosbusqueda.asp?Ver=50&Pagina=1&Titulo=La%20traducci%F3n%20chino-espaf1ol&OrdenResultados=2>.

Henius, Frank. *O se ayuda a España o se hunde Europa*. Trad. de Marcela de Juan. Madrid: Revista de Occidente, 1948.

Huang Lühe. *Rifa jiedi tielu lizhang* (日法界地铁路例章) [*Los artículos de los ferrocarriles de la zona ocupada por Francia*]. Beijing; Youchuanbu tushu tongyiju (1909-1911). Consulta en 1 de febrero de 2016 en URL: [http://www.gujibook.com/gujide\\_60571/](http://www.gujibook.com/gujide_60571/).

---*Shipu jiedi tielu lizhang* (日葡界地铁路例章) [*Los artículos de los ferrocarriles de la zona ocupada por Portugal*]. Beijing; Youchuanbu tushu tongyiju (1909-1911). Consulta en 1 de febrero de 2016 en URL: [http://www.gujibook.com/gujide\\_60571/](http://www.gujibook.com/gujide_60571/).

Juan, Marcela de. "El teatro chino". En: *El teatro: enciclopedia del arte escénico*. Ed. de Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Noguer, 1958, págs. 612-622.

Juan, Marcela de (trad.). *Antología de cuentistas chinos*. Selección por Luo Dagang. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

---*Cuentos humorísticos Orientales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1954.

---*Segunda Antología de la Poesía China*. España: Revista de Occidente, 1962.

---*Poesía china: Del Siglo XXII a.C. a las Canciones de la Revolución Cultural*. España: Alianza Editorial, 1973.

---*La China que Ayer Viví y la China que Hoy Entreví*. Barcelona: Luis de Caralt, 1977.

---*El Espejo Antiguo y Otros Cuentos Chinos*. España: Espasa Calpe, 1983.

---*Segunda Antología de la Poesía China*. España: Alianza Editorial, 2007.

Luque Ortiz, Aurora. "Noticia de China". *El Sur*. 25 de septiembre de 2007. Consulta en 29 de octubre 2015 en URL: <http://www.diariosur.es/prensa/20070925/opinion/noticia-china-aurora-luque-20070925.html>.

Miquel Zhang 张宝清. *Dizhonghai xiaofeng canyue* (地中海晓风残月). Beijing: New Star Press, 2008.

Ortega Spottorno, José. "Marcela de Juan: coraje e inteligencia". *El País*. 23 de septiembre 1981. Consulta en 28 de octubre 2015 en URL: [http://elpais.com/diario/1981/09/23/cultura/370044003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/09/23/cultura/370044003_850215.html).

Peyró, Ignacio. "La española china". *Unir Revista*. 8 de marzo 2013. Consulta en 29 de octubre 2015 en URL: <http://revista.unir.net/842-la-espanola-china>.

Wang Yangle 王央乐. "Jiude huiyi he xinde yinxiang—Huang Masai he tade zizhuan" (旧的回忆和新的印象——黄玛赛和她的自传). *Dushu* (读书), n.º 5. Marzo

de 1980. Consulta en 2 de noviembre de 2015 en URL:  
<http://www.readers365.com/dushu20nian/80/50226.htm>.

Xie Bingying 谢冰莹. *Autobiografía de una muchacha china*. Trad. de María Rosa Topete. Madrid: Editorial Mayfe, 1949.

## 2. Bibliografía general

Aristóteles. *Poética*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. [Libro electrónico].

Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994.

—*Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. New York: Mouton de Gruyter, 2001.

Attardo, Salvatore, Hempelmann, Christian F., & Di Maio, Sara. "Script Oppositions and Logical Mechanisms: Modeling Incongruities and Their Resolutions". *Humor*, vol. 15, n.º 1, 2002, págs. 3-46.

Acevedo, Evaristo. *Los españolitos y el humor*. Madrid: Editora Nacional, 1972.

Alam, Qaiser Zoha. "Humor and Translation: Evidence from Indian English". *Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n.º 1, 1989, págs. 72-78.

Almazán Tomás, Vicente David. "Ecos del celeste imperio. Arte chino en España en tiempos de crisis (1908-1936)". *Artigrama*, n.º 22, 2007, págs. 791-809.

Arbillaga, Idoia. *La literatura china traducida en España*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante, 2003.

Banas, J., Dunbar, N.E., Liu, S. J., & Rodriguez, D. "A Review of Humor in Educational Settings: Four Decades of Reserch". *Communication Education*, 60,

2011, págs. 115-144.

Baroja, Pío. *La caverna del humorismo*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1920.

Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Trad. de M<sup>a</sup> Luisa Pérez Torres. Madrid: Alianza, 2008.

Blackmore, Richard. *Essay upon Wit*. California: Augustan Reprint Society, 1946. [Edición de Kindle].

Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman (coord.). *Una historia cultural del humor: desde la antigüedad a nuestros días*. Madrid: Sequitur, 1999.

Brenan, Gerald. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1984.

Bruyne, Jacques de. *El humor en el español formal*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009.

Casares, Julio. *Constelación*. Madrid: Imprenta Saez, 1945.

---“El humorismo y otros ensayos”. *Obras completas*, Tomo VI. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, págs. 21-48.

---“Concepto del humor”. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 2002, págs. 169-187. [Libro electrónico]

Chavannes, Édouard. *Cinq cents contes et apologues extraits du Tripitaka chinois*. París: Librairie Ernest Leroux, vol. III, 1911, págs. 171-173.

Chen Guojian 陈国坚. *Poemas de Li-Po: poesía clásica china*. Barcelona: Icaria, 1989.

---*Poesía china (Siglo XI a. C.-Siglo XX)*. Madrid: Cátedra, 2001.

---*Poesía clásica china*. Madrid: Cátedra, 2001.

Chen Xiaoying 陈孝英. *Youmo de aomi* (幽默的奥秘) [*El secreto del humor*]. Beijing: Zhongguo xiju chubanshe (中国戏剧出版社), 1989.

Chiaro, Delia. *The language of jokes: analyzing verbal play*. Londres: Routledge, 1992.

Clarasó, Noel. *Enciclopedia del humor y de la risa*. Barcelona: De Gassó Hnos, 1959.

Congreve, William. "Letter to Mr Dennis, Concerning Humor in Comedy". *The Works of Mr. William Congreve*. Londres: Birmingham, vol. III, 1761, págs. 258-291.

Cowell, Edward Byles. *Pansiya Panas Jathka Potha*. Londres: Cambridge University, 1913.

C. Bowen, Barbara (ed.). *One Hundred Renaissance Jokes: An Anthology*. Birmingham: SUMMA PUBLICATIONS, INC, 1988.

Descartes, René. *Las pasiones del alma*. Madrid: Tecnos, 1997, págs. 190-253.

Davies, Christie. "Victor Raskin on Jokes". *Humor*, vol.17, n.º 4, 2004, págs. 373-380.

Erasmus, Desiderius, m. *Elogio de la locura*. Trad. de A. Rodríguez Bachiller. Madrid: M. Aguilar, 1944.

Feng Yuanjun 冯沅君. *Gu you jie* (古优解) [*Historia de los bufones antiguos*]. Beijing: Shangwu yinshu chubanshe (商务印书出版社), 1944.

Fernández Flórez, Wenceslao. *El humor en la literatura española*. Madrid: Imprenta Saez, 1945.

Forke, Alfred. "Chinese Wit and Humor." *The Open Court*, 9-4, 1920. Consulta en URL : <http://opensiuc.lib.siu.edu/ocj/vol1920/iss9/4>.

Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 2012.

---"Der Humor". *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, vol. VIII, 1989-1991, págs. 155-162.

Gómez de la Serna, Ramón. "Humorismo". *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931, págs. 197-233.

---*Greguerías completas*. Barcelona: José Janés, 1947.

González-Grano de Oro, Emilio. *Ocho humoristas en busca de un humor: la otra generación del 27*. Madrid: Polifemo, 2005.

Gu Jun 顾钧. "Yeshuo *Liao Zhai Zhi Yi zai xifang de zuizao yijie*" (也说《聊斋志异》在西方的最早译介). *The journal of Ming-Qing Fiction studies*, 2012.

Gutt, Ernst-August. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

---"On the Significance of the Cognitive Core of Translation". *The Translator*, vol. 11, n.º 1, 2005, págs. 25-49.

---"Approaches to translation: relevance theory". En: *Encyclopedia of Language and Linguistics* (2ª edición). Ed. de K. Brown. Amsterdam: Elsevier, 2006.

Han Suyin 韩素音. *Shangcaide shu* (伤残的树) [*The crippled tree*]. Trad. de Dong Yueshan y Meng Jun. Shanghái: Shanghái renmin chubanshe (上海人民出版社), 2011.

Hempelmann, Christian F. "Script Opposition and Logical Mechanism in Punning". *Humor*, vol. 17, n.º 4, 2004, págs. 381-392.

Henderson Smith, Arthur. *Chinese Characteristics*. Chicago: Fleming H. Revell Company, 1894.

Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Madrid: Nacional, 1979, págs. 159-160.

Hou Baolin 侯宝林, Xue Baokun 薛宝琨 y otros. *Xiangsheng suyuan* (相声溯源) [*El origen de Xiangsheng*]. Beijing: Remin wenxue chubanshe (人民文学出版社), 1982.

Huang, Pauline y Saz-Orozco, Carlos del. *Poetas de la dinastía Tang*. Barcelona: Plaza & Janés, 1983.

Hu Fanzhu 胡范铸. *Youmo yuyanxue* (幽默语言学) [*La lingüística del humor*]. Shanghái: Shanghái kexue chubanshe (上海科学出版社), 1987.

Hu Zhenpu 呼振璞. "I Forgot to Bring My Heart". *A School Garden of English*, vol. 1, 2009.

Jean, Paul. *Introducción a la estética*. Ed. de Pedro Aullón de Haro. Madrid: Verbum, 1991, págs. 93-107.

Jia Wenzhao 贾文昭 y Xu Zhaoxun 徐召勋. *Zhongguo gudian shige yishu xinshang* (中国古典诗歌艺术欣赏) [*La apreciación de la poesía clásica china*]. He Fei: An Hui renmin chubanshe (安徽人民出版社), 1979.

Ji Xianlin 季羨林. "Yindu wenxue zai zhongguo" (印度文学在中国) ["La literatura india en China"]. En: *Zhongyin wenhua guanxi lunwenji* (中印文化关系论文集) [*Recopilación de tesis sobre relaciones culturales India-China*]. Shanghái: Sanlian shudian (三联书店), 1982.

Jonson, Ben. *Every man out his humor*. Amazon Digital Services LLC, 2011. [Libro electrónico].

Valera, Juan. *Cuentos y chascarrillos andaluces*. Sevilla: Facediciones, 2012.

Kao, George (ed.). *Chinese Wit and Humor*. Nueva York: Coward-McCann, 1946.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, págs. 238-244.

Knight, Max. "The Happy Adventure of Translating German Humorous Verse". *Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n.º 1, 1989, págs. 105-108.

Koestler, Arthur. "Humour and Wit". En: *Encyclopaedia Britannica*, ed. 15, vol. 9, 1983, págs. 739-745.

--- *The Act of Creation*. Gran Bretaña: Pan Books Ltd., 1977, págs. 1-82.

Kowallis, Jon (trad.). *Wit and humor from Old Cathay*. Beijing: Panda Books, 1986.

Ku Menghsuan. *La traducción de los elementos lingüísticos culturales (chino-español)*. Estudio de 红楼梦 [Sueño en las estancias rojas]. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

Lao She 老舍. *Li hun* (离婚) [Divorcio]. 青苹果电子图书系列 [Green apple data center]. [libro electrónico].



León, María Teresa y Alberti, Rafael. *Poesía china*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1960.

Lin Yutang 林语堂. *Lin Yutang zizhuan* (林语堂自传) [*Autobiografía de Lin Yutang*]. Beijing: Qunyan chubanshe (群言出版社), 2010.

Li Yu 李渔. *Xian qing ou ji* (闲情偶记) [*Anotaciones ocasiones en ocio*]. Beijing: Zhongguo shehui chubanshe (中国社会出版社), 2005.

Li Shizhen 李时珍. *Ben Cao Gang Mu* (本草纲目) [*Compendio de materia médica*]. California: University of California Press, 1593, págs. 1253.

Liu Shouhua 刘守华. “Yige yindu gushi zai woguo yixie minzuzhong fasheng de bianyi” (一个印度故事在我国一些民族中发生的变异) [“Las transformaciones de un cuento indio en los pueblos de nuestro país”]. *Línea de combate de pensamientos* (思想战线), vol. 3, 1985, págs. 63-75.

Liu Xie 刘勰. *Wen xin diao long* (文心雕龙) [*La mente literaria y el dragón esculpido*]. Beijing: Remin wenxue chubanshe (人民文学出版社), 1962.

Llera, José Antonio. “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor”. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 12, 2003, págs. 613-627.

Lu Kairu 陆侃如 (ed.). *Zhongguo shishi* (中国诗史) [*Historia de la poesía china*]. Tianjing: Baihua wenyi chubanshe (百花文艺出版社), 2008.

Lu Shulun 陆树仑. *Feng Menglong yanjiu* (冯梦龙研究) [*La investigación sobre Feng Menglong*]. Shanghái: Fudan daxue chubanshe (复旦大学出版社), 1987.

Lu Xun 鲁迅. *Lu Xun wenlun xuan* (鲁迅文论选) [*Antología de teorías literarias de*

Lu Xun]. Ed. de Wu Yin. Guangxi: Guangxi renmin chubanshe (广西人民出版社), 1985.

—*Zhongguo xiaoshuo shilüe* (中国小说史略) [*Historia concisa de la ficción china*]. Shanghai: Shanghai guji chubanshe (上海古籍出版社), 2006.

Lu Yunzhong 卢允中. *Chinese Jokes Through the Ages*. Beijing: Zhongguo duiwai fanyi chubanshe (中国对外翻译出版社), 2007.

Luigi Pirandello. "On humor". *The Tulane Drama Review*. Trad. de Teresa Novel, vol. 10, n.º 3, 1966, págs. 46-59.

Manent, Marià. *El color de la vida: interpretaciones de poesía china*. Barcelona: M. M. Borrat, 1942.

---*L'aire dauret*. Barcelona: Atenes, 1928.

Martin, Rod A., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Grey, J., y Weir, K. "Individual Difference in Uses of Humor and Their Relation to Psychological Well-being: Development of Humor Styles Questionnaire". *Journal of Research in Personality*, 37, 2003, págs. 48-75.

Martínez Sierra, Juan José. *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la plana: Universitat Jaume I, 2008.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2012.

Mihura, Miguel. "Mis memorias". *Obras selectas*. Barcelona: Editorial AHR, 1971, págs. 802-803.

Morreall, John. "Verbal Humor without Switching Scripts and without Non-bona fide Communication". *Humor*, vol. 17, n.º 4, 2004, págs. 393-400.

Moral, Concepción G. *Poetas chinos de la dinastía Tang (618-907)*. Madrid: Visor, 1997.

Munguía Zatarain, Irma. *El humor y la risa en el discurso aforístico*. México: Universidad de Sonora, 2011.

---- *Tres sombreros de copa*. Ed. Fernando Valls. Barcelona: Editorial VICENS VIVES, 2006.

Muñoz Basols, Javier Francisco. *The Sound of Humor: Translation, Culture and Phonological Jokes*. Tesis Doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 2012.

Muñoz Puelles, Vicente (ed.). *Antología del humor español*. Madrid: Oxford University Press España, S. A., 2012.

Nash, Walter. *The Language of Humour*. Londres: Longman, 1985.

Neville, Edgar. "Sobre el humorismo". *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1969, págs. 739-746.

Nilsen, L. F. "Better than the Original: Humorous Translations that Succeed". *Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n.º 1, 1989, págs. 112-124.

Nohain, Jean. *笑的历史 (Histoire du rire à travers le monde)*. Trad. de Guo Yongyi 果勇毅 y Xu Chongshan 许崇山. Beijing: Sanlian shudian (三联书店), 1997.

Nord, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam [etc.]: Rodopi, 1991.

Núñez, Rubén. *China: imagen y poesía*. Beijing: Sociedad de las ediciones culturales internacionales, 1987.

Ollé, Manuel. *Pedra i pinzell: antologia de la poesia xinesa clàssica*. Barcelona: Alpha, 2012.

Palacio Valdés, Armando. *Años de juventud del Doctor Angélico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

Paz, Octavio. "Risa y penitencia". En: *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1989, págs. 155-171.

Perceval, José María. *El humor y sus límites: ¿de qué se ha reído la humanidad?*. Madrid: Cátedra, 2015.

Pérez de Ayala, Ramón. "Conceptos". *Amistades y recuerdos*. Barcelona: Aedos, 1961, págs. 269-273.

Pérez Villalón, Fernando. *Escrito en el aire: tres poetas clásicos chinos*. Santiago: Táchitas, 2013.

Peradejordi, Glorias. *Cuentos mágicos chinos*. Barcelona: Obelisco, 2001.

Platón. "Filebo". *Obras completas*. Tra. de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro, Editores, vol.3, 1871, págs. 9-141.

---"El banquete". En: *Obras completas*. Trad. de Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro editores, vol. 5, 1871, págs. 297-366.

Poncela, Enrique Jardiel. "El humorismo". *Amor se escribe sin hache*. Madrid: Cátedra, 1990, págs. 93-95.

Pu Yi (溥仪). *Wode qianbansheng (我的前半生) [Yo fui el emperador de China]*. Beijing: Qunzhong chubanshe (群众出版社), 1964.

Qian Zhongshu 钱钟书. *Xie zai rensheng bianshang* (写在人生边上) [*La marginalia de la vida*]. Beijing: Sanlian shudian (三联书店), 2002.

---*La fortaleza asediada*. Trad. de Taciana Fisac. Barcelona: Anagrama, 2009.

Ramírez Bellerín, Laureano. *Del carácter al contexto: Teoría y práctica de la traducción del chino moderno*. Bellaterra: Servei de publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

---*Manuel de traducción chino-castellano*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Raskin, Victor (ed.). *The Primer of Humor Research*. Berlín; Nueva York: Mouton de Gruyter, 2008.

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht [etc.]: Reidel, 1985.

Red, Samuel. *Los mejores chistes cortos*. Barcelona: SWING, 2008.

Rovira Esteva, Sara. "El club de las metáforas muertas. Análisis descriptivos de las técnicas de traducción de los medidores chinos al español y catalán". *Babel*, 55 (3), 2009, págs. 205-227.

---*Lengua y escritura chinas*. Barcelona: Edicions Bellaterra, S.L., 2010.

Ruiz Gurillo, Leonor. *La lingüística del humor en español: cómo convencer con palabras*. Madrid: Arco/Libros, 2012.

Ruiz Sánchez, Marcos. "Entre el cuento y la fábula: el lenguaje de los animales". *AnMal Electrónica*, 37, 2014.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de

Roberto R. Aramayo. Madrid: Alianza, 2010, págs. 127-141.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of. "Sensus Communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour". En: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Ed. de Lawrence E. Klein. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, págs. 29-69.

Spencer, Herbert. "On the Physiology of Laughter". En: *Essays on Education and Kindred Subjects*. Londres: Everyman's library, 1861, págs. 298-309.

Sperber, Dan y Wilson, Deirdre. *La relevancia: comunicación y proceso cognitivo*. Madrid: Visor, 1994.

---"La teoría de la relevancia". *Revista de Investigación Lingüística*, vol. VII, 2004, págs. 237-286.

Suárez, Anne-Hélène. *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo*. Madrid [etc.] : Pretextos, 2000.

---*Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712-770)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

Suárez Rodríguez, José Luis. *Filosofía y humor: el guiño de la lechuza*. Madrid: Apis, 1988.

Tan Daren 谭达人. *Youmo yu yanyu youmo (幽默与言语幽默) [humor y el lenguaje del humor]*. Beijing: sanlian shudian (三联书店), 1998.

Temple, William, Sir. "Of Poetry". En: *The Works of Sir William Temple, Bart. Complete in Four Volumes*. Londres: S. Hamilton, Weybridge, 1814, vol. III, págs. 406-433.

Torres Sánchez, María Ángeles. *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999.

Triezenberg, Katrina. "Humor Enhancers in the Study of Humorous Literature". *Humor*, vol. 17, n.º 4, 2004, págs. 411-418.

Tsay Su-Hui. "¿Sonríe China?". *Centro Virtual Cervantes*. Consulta en 24 de noviembre de 2015 en URL:

[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_39/congreso\\_39\\_16.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_39/congreso_39_16.pdf). Pág. 1.

Unamuno, Miguel de. "Malhumorismo". *Soliloquios y conversaciones, Obras completas*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, vol. III, 1968, págs. 418-423.

Waley, Arthur. *Chinese Poems*. Londres: E. Benn, 1920.

Wang Shuchang 王树昌. *Xiju lilun zai dandai shijie* (喜剧理论在当代世界) [*Las teorías de comedia en el mundo contemporáneo*]. Wulumuqi: xinjiang renmin chubanshe (新疆人民出版社), 1989.

Wang Xuetai 王学泰. *Zhongguoshi youmo* (中国式幽默) [*El humor al estilo chino*]. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe (中国青年出版社), 2014.

Wang Yuntao 王运涛. "Shenshi Sanyan lianpai de chuanbo" (审视“三言两拍”的传播), 2007. Consulta en 5 de diciembre en URL:  
<http://www.artx.cn/artx/wenxue/26898.html>.

Wang zhizhong 王枝忠. "Liaozhai zhiyi chenggongde lishi tiaojian" (《聊斋志异》成功的历史条件). *Ningxia jiaoyu xueyuan xuekan* (宁夏教育学院学刊), n.º 3, 1984.

Wang Zimo. "Women xuyao zenyangde dashi" (我们需要怎样的大师). *Diario Guangming* (光明日报). 22 de julio de 2015, pág. 2.

Wei Yuming 魏裕铭. *Zhongguo gudai youmo wenxue shilun* (中国古代幽默文学史论) [*La historia del humor antiguo chino*]. Nanjing: Nanjing daxue chubanshe (南京大学出版社), 2010.

Wells, Henry Willis. *Traditional Chinese Humor: a study in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

Wu Jingzi 吴敬梓. *Ruling Waishi* (儒林外史) [*Los Mandarines: historia del bosque de los letrados*]. Beijing: Zhonghua shuju (中华书局), 2009.

Wu Sianhuang. *Traducción y recepción de la subtítulos chino-español. Análisis de la cultura lingüística como referente cultural*. Tesis doctoral. Universitat autònoma de Barcelona, 2013.

Xin Yurui 邢玉瑞. *Huangdi Neijing yu fangfalun* (《黄帝内经》理论与方法论) [*La teoría y la metodología del Canon interno del Emperador*]. Xi An: Shanxi keji chubanshe (陕西科技出版社), 2004.

Xu Zhanming 许彰明. “Songdai longnü baoenxing gushi de shisuhua yanbian jiqi xiaoshushi yiyi” (宋代龙女报恩型故事的世俗化演变及其小说史意义) [“La transformación secular del género de cuento de *Agradecimiento de hija de dragón* de la dinastía Song y su significado en la historia narrativa”]. *Estudios culturales* (文化研究), 2007, págs. 75-80.

Yang Fang 杨芳. *Shi Chengjin yanjiu* (石成金研究) [*Estudios sobre Shi Chengjin*]. Tesina de máster. Universidad de Yangzhou, 2006.

Yue Xiaodong. “Exploration of Chinese humor: Historical review, empirical findings, and critical reflections”. *Humor*, vol. 23, 2010, págs. 403-420.



Zabalbeascoa, Patrik. "Humor and Translation—an Interdiscipline". *Humor*, vol.18, n.º 2, 2005, págs. 185-207.

Zhang Gong 张弓. *Xiandai hanyu xiucixue* (现代汉语修辞学) [*Retórica de chino moderno*]. Tianjin: Tianjin renmin chubanshe (天津人民出版社), 1963.

Zheng Zhenduo 郑振铎. *Zhongguo suwenxue shi* (中国俗文学史) [*Historia de la literatura vulgar*]. Beijing: Dongfang chubanshe (东方出版社), 2012.

Zhang Jiahui 张嘉惠. *Liao zhai zhi yi nüyao gushi yanjiu* (《聊齋誌異》女妖故事研究). Tesina de Máster. Nacional Sun Yat-sen University, 1993.

Zou Tao 邹韬. *San jie lu bitan* (三借庐笔谈). Jiangsu: Guangling guji keyingshe (广陵古籍刻印社), 1984.

Zhou Xun 周勋. *Zhongguo Mingqingde guan* (中国明清的官) [*Mandarines de las dinastías Ming y Qing*]. Liaoning: Liaoning jiaoyu chubanshe (辽宁教育出版社), 1989.

Zuo Jiang 左江. "Dui zhong han ri sanguo guiyou tica minjian gushide zaikaocha" (对中韩日三国龟猴题材民间故事的再考察). ["Una reinvestigación de los cuentos folclóricos basados en el tema del mono y la tortuga en China, Corea y Japón"]. *Estudios de literatura étnica*, vol. 2, 2005, págs. 69-75.

Ruy, Raúl A. *Poetas chinos de la dinastía Tang (618-907)*. Buenos Aires: Hachette, 1977.

Seabra, Manuel de y Horta, Joaquim. *Poemas/ Mao Tse-Tung*. Barcelona: Ayma, 1975.

Suo Zhenyu 索振羽. *Yuyongxue jiaocheng* (语用学教程) [*Manuel de la pragmática*]. Beijing: Beijing daxue chubanshe (北京大学出版社), 2000.

Thompson, Stith. *Shijie minjian gushi fenleixue* (世界民间故事分类学) [*El estudio de la clasificación de los cuentos folklóricos internacionales*]. Shanghái: Shanghái Wen Yi (上海文艺), 1991.

---*Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. Consulta 21 de enero de 2016 en URL: [https://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif\\_Index.htm](https://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Motif_Index.htm).

Vitalaru, Bianca. "Chistes, cuentos, narraciones y refranes de España y Rumanía". *Culturas Populares*, 2006. [Revista Electrónica].

Wang Guowei 王国维. *Wang Guowei jiang guoxue* (王国维讲国学) [*Wang Guowei habla de la cultura china*]. Changchun: Jiling renmin chubanshe (金陵人民出版社), 2008.

---*Song yuan xiqu shi* (宋元戏曲史) [*Historia del teatro de las dinastías Song y Yuan*]. Shanghái: Shanghái guji chubanshe (上海古籍出版社), 1998.

Wei Wanchuan 尉万传. *Youmo yanyu de duowei yanjiu---yuyan·luoji·yuyong·renzhi*. (幽默言语的多维研究——语言·逻辑·语用·认知) [*Investigación multidimensional del humor verbal---'lenguaje·lógica·pragmática·cognición*]. Tesis doctoral, Universidad de Zhejiang, 2009.

Wu Chengen 吴承恩. *Viaje al oeste: las aventuras del Rey Mono*. Trad. de Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang. Madrid: Siruela, cop. 2004.

### 3. Enciclopedias y diccionarios

*Diccionario enciclopédico Larousse*. Barcelona: Larousse Planeta, cop. 2000.

*Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. [fichero en línea]. 23.<sup>a</sup> edición. URL: <http://www.rae.es/rae.html>.

*Diccionario hispánico universal: enciclopedia ilustrada en lengua española*. Barcelona: Éxito, 1955.

*Encyclopaedia Britannica*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1971.

*Encyclopedia of humor studies*. Ed. Salvatore Attardo. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2014.

*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Apéndice A-Z. Madrid: Espasa-Calpe, cop. 1996.

*Hanyu da cidian* (漢語大詞典) [*Gran diccionario chino*]. Shanghái: Shanghái cishu chubanshe (上海辞书出版社), 1991.

*Quan song ci* (全宋词) [*Recopilación completa de la poesía de la dinastía Song*]. Ed. de Tang Guizhang 唐圭璋. Beijing: Zhonghua shuju (中华书局), 1999.

*Shiyong youmo cidian* (实用幽默词典) [*Diccionario de humor*]. Eds. de Yu Cheng 雨城 y Yan Guangfeng 阎光锋. Beijing: Zhongguo chengshi jingji shehui chubanshe (中国城市经济社会出版社), 1990.

#### **4. Recursos de Internet**

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [fichero en línea]. URL: <http://www.cervantesvirtual.com>.

Hemeroteca de ABC. [fichero en línea]. URL: <http://hemeroteca.abc.es/>

/

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. [fichero en línea]. URL:  
<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>.



## ANEXOS

## ANEXO I: Algunas traducciones de cuentos chinos al español

<b>Año de publicación</b>	<b>título</b>	<b>traductor</b>
1905	<i>Los mil y un días: cuentos persas, indios, turcos y chinos</i>	Anónimo
1941	<i>Cuentos chinos</i>	Anónimo
1941	<i>Cuentos de hadas chinos</i>	E. Macho Quevedo
1947	<i>Antología de cuentistas chinos</i>	Marcela de Juan
1948	<i>Cuentos chinos de tradición antigua</i>	Marcela de Juan
1954	<i>Cuentos humorísticos orientales</i>	Marcela de Juan
1956	<i>El maestro Dongguo</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1958	<i>Los 10 mejores cuentos chinos</i>	Emilio Freixas
1961	<i>Fábulas de la China antigua</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1968	<i>Cuentos chinos</i>	Carmen Soler Blanch
1977	<i>Cuentos chinos</i>	Marta Echegaray
1979	<i>Cuentos chinos</i>	Carlos Isla (México)
1980	<i>La hija del rey dragón: cuentos de la dinastía Tang</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1982	<i>Sueños sobre unas cuerdas: antología de cuentos destacados</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1983	<i>Cuentos amorosos chinos</i>	Anónimo
1983	<i>El espejo antiguo y otros cuentos chinos</i>	Marcela de Juan
1984	<i>Cuentos ejemplares (1919-1949)</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1984	<i>Cuentos chinos</i>	Carmen de Santiago Gaviña de Version del francés
1984	<i>Cuentos mágicos chinos</i>	Gloria Peradejordi
1985	<i>Cuentos chinos de fantasmas</i>	Amalia Peradejordi
1985	<i>Cuentos chinos</i>	Alfred J. Hodgson

1987	<i>Extraños cuentos de Liao Chai</i>	Pu Songling, trad. de Kim En-Ching y Ku Song-keng
1989	<i>Cuentos ejemplares (1949-1983)</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1989	<i>Historias de amor y otros cuentos chinos</i>	Josep Fernández Cavia
1990	<i>La huella del dragón: cuentos populares chinos</i>	Ester Madroñero
1990	<i>El gran dragón</i>	Jordi Sierra i Fabra
1990	<i>Ocho escritores chinos</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1991	<i>El rey de la montaña</i>	E. P. Gatón e I. Hwang
1992	<i>Las brujas y lo demás son cuentos chinos</i>	Juan Luis Mira Candel
1992	<i>Cuentos amorosos chinos</i>	Anónimo
1992	<i>Relatos mitológicos de la antigua china</i>	Ediciones en lenguas extranjeras
1997	<i>Cuentos chinos</i>	Andrés García-Carro
1997	<i>Cuentos chinos I</i>	Paz Ortega Montes de la versión inglesa
1998	<i>Cuentos chinos II</i>	Paz Ortega Montes de la versión inglesa
1999	<i>Cuentos de la dinastía Tang</i>	Juan Ignacio Costero de la Flor
2000	<i>Diez grandes cuentos chinos</i>	Yu Dafu, trad. de Poli Déñano
2000	<i>Cuentos fantásticos chinos</i>	YaoNing y Gabriel García-Noblejas
2001	<i>Cuentos chinos</i>	José Luis Rendueles
2001	<i>Tres cuentos chinos: los tres primeros casos del juez Di: con diez dibujos del autor</i>	Robert hans Van Gulik
2002	<i>Feng Menglong Sanyan</i>	Sílvia Fustegueres y Sara Rovira
2003	<i>El letrado sin cargo y el baúl de banb: antología de relatos chinos de las dinastías Tang y Song (618-1279)</i>	Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal
2003	<i>Cuentos amorosos chinos</i>	Anónimo

2004	<i>Cuentos chinos</i>	Sergio Berrocal
2005	<i>Cuentos fantásticos chinos</i>	Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal
2005	<i>101 cuentos clásicos chinos de la China</i>	Chang Shiru y Ramiro Calle
2006	<i>Cuentos de las dinastías Ming y Qing</i>	DingXuan
2006	<i>Relatos chinos de espíritus</i>	LafcadioHearn
2006	<i>Cuentos y leyendas de China</i>	Anónimo
2007	<i>Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos</i>	Wang Tongzhao
2007	<i>Cuentos tradicionales chinos</i>	Meixiang Sun Calatayud
2008	<i>Cuentos chinos del Río Amarillo</i>	Imelda Huang Wang
2008	<i>Cuentos y proverbios chinos</i>	Noberto Tucci
2009	Vientos de Oriente: antología de cuentos cortos chinos	Liu Wangli y Harry J. Huang
2009	<i>Cuentos chinos</i>	Anónimo de versión inglesa
2009	<i>Cuentos chinos</i>	Alejandro Díaz-Ortiz
2010	<i>Lianhua: cuentos de mujeres chinas</i>	He Xiangyang
2014	<i>Antología de cuentos de la Dinastía Tang</i>	Sebastián Gómez Cifuentes



## ANEXO II: Algunas traducciones de poesía china al español

Año	Título	Traductor
1930	<i>57 poemas de la poesía oriental</i>	Pedro Guirao Gabriel
1942	<i>El color de la vida: interpretación de poesía china</i>	Marià Manent
1948	<i>Breve antología de la poesía china</i>	Marcela de Juan
1960	<i>Poesía china</i>	María Teresa León y Rafael Alberti
1962	<i>Segunda antología de la poesía china</i>	Marcela de Juan
1962	<i>Poemas de Li Bai</i>	Luis Enrique Délano
1972	<i>Viento del este: Mao y la poesía china</i>	Antonio Fernández Arce
1973	<i>Poesía china : del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural</i>	Marcela de Juan
1975	<i>Poemas/ Mao Tse-Tung</i>	Manuel de Sanbra y Joaquim Horta
1977	<i>Poetas chinos de la dinastía Tang (618-907).</i>	Raúl A. Ruy
1982	<i>Poesía china</i>	Julio Sánchez Trabalón
1983	<i>Poetas de la dinastía Tang</i>	Pauline Huang y Carlos del Saz-Orozco
1984	<i>Romancero chino</i>	Editora Nacional
1987	<i>China: imagen y poesía</i>	Rubén Núñez
1989	<i>Poemas de Li-Po: poesía clásica china</i>	Chen Guojian
1990	<i>Bosque de Bambúes</i>	Guillermo Martínez González
1992	<i>Poemas de Tang: edad de oro de la poesía china</i>	Chen Guojian
1992	<i>Su Dongpo. Recordando el pasado en el Acantilado rojo y otros poemas</i>	Anne-Hélène Suárez
1997	<i>Poetas chinos de la dinastía Tang (618-907)</i>	C. G. Moral
1998	<i>Li Bo. Cincuenta Poemas.</i>	Anne-Hélène Suárez
1999	<i>Ciento setenta poemas chinos</i>	Lucía Carro Marina
1999	<i>Pei Di y Wang Wei. Poemas del río Wang</i>	Clara Janés y Juan Ignacio Preciado Idoeta
2000	<i>99 cuartetos de Wang Wei y su círculo</i>	Anne-Hélène Suárez
2000	<i>La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang</i>	Guillermo Dañino
2001	<i>Poesía china (Siglo XI a. C.-Siglo XX)</i>	Chen Guojian

2001	<i>Poesía clásica china</i>	Chen Guojian
2001	<i>Poesía zen: antología crítica de poesía zen de China, Corea y Japón</i>	Juan W. Bahk
2001	<i>Cien poemas chinos</i>	Kenneth Rexroth, trad. de Carlos Manzano
2002	<i>Cantos de amor y de ausencia: cantos "Ci" de la China medieval (siglo IX al XIII)</i>	Xu Zonghui y Enrique Gracia
2003	<i>Antología de poesía china</i>	Iñaki Preciado Idoeta
2003	<i>Antología de la poesía china</i>	Juan Ignacio Preciado Idoeta
2003	<i>El silencio de la luna: introducción a la poesía china de la dinastía Tang (618-907)</i>	Javier Martín Ríos
2006	<i>El amor y el tiempo en su mudanza: cien nuevas versiones de poesía china</i>	Kenneth Rexroth, trad. de Carlos Manzano
2006	<i>Tu Fu: Bosque de pinceles</i>	Guillermo Dañino
2007	<i>El barco de orquídeas: poetisas de China</i>	Kenneth Rexroth y Ling Chung, trad. de Carlos Manzano
2008	<i>Poesía popular de la China antigua</i>	Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal
2008	<i>Poesía china elemental</i>	Chen Guojian
2008	<i>Antología poética de las dinastías Tang y Song. Dos periodos de oro de la literatura china</i>	A. Gómez Gil, Cheng Guangfu y Wang Huaizu
2010	<i>Poesía y pintura de la dinastía Tang</i>	Chang Shiru
2011	<i>Poesía y pintura de la dinastía Song</i>	Pilar González España
2013	<i>Escrito en el aire: tres poetas clásicos chinos</i>	Fernando Pérez Villalón (Chile)
2013	<i>Poesía china: siglo XI a. C. -siglo XX</i>	Chen Guojian
2015	<i>La poesía china en el mundo hispánico</i>	Chen Guojian

**ANEXO III: Ficha de encargos del Departamento diplomático del Gobierno de Beijing (1912-1928) entre los que aparece el padre de Marcela de Juan**

職稱	年代	民國五年 (1916)
總長		陸徵祥 4.23 重任, 5.17 假。曹汝霖 5.17 兼署, 6.30 免。唐紹儀 6.30 任(未到任前陳錦濤兼署)(未就) 9.29 辭。陳錦濤 6.30 兼任, 10.24 免。夏詒靈 10.24 代。伍廷芳 11.13 任。
次長		曹汝霖 4.23 免。夏詒靈 4.23 代, 8.21 署, 10.17 任, 12.20 辭。劉式訓 12.20 任。
參事		袁克暄 7.26 假。郭泰祺 7.26 暫署。 章祖申 夏詒靈 4.23 代署次長。嚴鶴齡 4.29 代。 伍朝樞 5.6 假。
秘書		嚴鶴齡 張煜全 11.9 任。 劉符誠 王景岐 11.7 任。 王廷璋 施履本
總務廳	文書科長	許同莘
	統計科長	汪毅
	會計科長	吳台
	庶務科長	李殿璋
	出納科長	謝永斡
交際司	司長	陳恩厚
	國書科長	程遵堯
	禮儀科長	祝惺元
	接待科長	于德濬
	勳章科長	崇鈺
政務司	司長	王繼曾
	界務科長	長福
	詞訟科長	江華本
	禁令科長	范緒良
	教務科長	趙沆年
	公約科長	王鴻年 王景岐 10.27 兼充。朱壽朋 11.13 任。
	私法科長	王治輝 1.11 病故。王景岐 1.14 任。區諱 11.13 任。
通商司	司長	周傳經
	商約科長	朱應杓 11.13 假。翟化鵬 11.13 署。
	保惠科長	傅仰賢
	商務科長	關霽
	權算科長	陳海超
	實業科長	張肇棻
	會務科長	吳佩洸 9.22 差。黃履和 9.22 署。

職稱	年代	民國七年（1918）
總長		陸徵祥 3.29 免，同日任，11.21 假（陳錄暫代）。12.1 充議和使赴歐；次長陳錄代。
次長		高而謙 4.15 假（陳錄 4.15 代），5.4 免。陳錄 5.4 任。
參事		袁克暄 6.4 假。（王景岐暫署） 章祖申 劉崇傑 11.27 差。（施履本暫代） 嚴鶴齡 11.23 差。（刁作謙暫代）
秘書		施履本 11.27 暫代參事。（祝惺元暫代） 張煜全 刁作謙 4.21 任。11.23 代署參事。（劉錫昌暫代） 沈成鵠 9.18 調署古巴總領事。朱誦韓 9.18 署。11.23 差（沈觀辰暫代）。 朱鶴翔 1.15 任。
總務廳	文書科長	許同莘
	統計科長	汪 毅 11.27 免。張 璋 11.27 任。
	會計科長	吳 台
	庶務科長	李殿璋
	出納科長	謝永圻
交際司	司長	陳恩厚
	國書科長	程遵堯
	禮儀科長	吳葆誠
	接待科長	于德濬
	勳章科長	崇 鈺
政務司	司長	王繼曾 7.6 假。（沈成鵠暫兼）（長 福 7.24 兼代）
	界務科長	長 福
	詞訟科長	江華本
	禁令科長	范緒良
	教務科長	趙沅年
	公約科長	朱壽朋 10.30 假。（沈觀辰署）
	私法科長	區 諱
通商司	司長	周傳經
	商約科長	朱應杓
	保惠科長	傅仰賢 7.2 差。（張 璋暫署）9.3 差。（孫昌烜暫代）（鄭慶豫 11.25 代）
	商務科長	關 霽
	權算科長	陳海超
	實業科長	張肇棻
	會務科長	吳佩洸 6.18 差。（黃履和暫署）11.29 調署巴拿馬總領事。宗鶴年 12.2 任



## ANEXO IV: El regateo y la honrilla (1930)

Estampa

Escenas de la vida popular en China **EL REGATEO Y LA HONRILLA**

EN las calles animadas por grupos de chiquillos, de mendigos, de vendedores ambulantes con cantos sonoros, y de ciegos golpeando con una convicción melancólica y resignada sobre el tamboril, que es la marca distintiva de su profesión, me gusta seguir los detalles de las transacciones entre el comprador y el vendedor.

Numerosas veces en mis peregrinaciones citadinas me he parado para presenciar las escenas curiosas que se desarrollan invariablemente todas de la misma manera, y me ha parecido que existe el respeto de una ley ancestral y de un rito viejo de cinco mil años, que serían la Ley y el Rito del Regateo.

Me parece haber encontrado en miniatura el genio de la China entera; no esa brutalidad bárbara que hace decir a los extranjeros: ¿Cuánto es?, y les impulsa a tirar algunos céntimos de cobre para poder llevarse su adquisición. En China somos demasiado civilizados para sacrificarnos a la simplicidad.

Vea usted el vendedor de escobas: sobre su hombro, una caña de bambú, a las extremidades de la cual oscilan dos montones de gavillas juntadas como las bandejas de un peso; avanza a pasos menudos, echando con cierta cadencia tradicional un grito hecho a la vez de

se achica, y la risa más franca sacude la frágil muñeca. ¡Ese precio es ridículo... es para morirse de risa, representa cien veces lo que se pagaba en los tiempos de Yuan Chi Kail! ¡Ah! ¡La! ¡La! ¡Cree usted que se puedan comprar escobas en ese precio, escobas flacas, mal construidas, frágiles; escobas que no durarán ni ocho días y que están fabricadas con restos de pajillas sin resistencia? Hay que olvidar el valor de las sapeques (moneda china) para declarar tales pretensiones. Estos son precios para americanos; se ha equivocado de puerta este vendedor. Que vaya a ofrecer sus mercancías ante el estandarte estrellado y prometa primero entregar una parte de sus beneficios a los boys de casas extranjeras.

El hombre alza la voz: su alegato se hace más áspero, su lógica más profunda. ¿Que? ¿Sus escobas son de pacotilla? ¡Escobas tan flexibles que se pliegan a voluntad! ¡Es que la señora no habrá visto nunca nada bueno ni bien hecho! ¿Le falta experiencia?

Una sonrisa de superioridad surge en los labios del vendedor ambulante... (Vuelve a colocar la escoba sobre el montón y carga sobre su hombro la caña de bambú. ¿Escobas como éstas? ¿Pero cuánto ofrece la señora por ellas entonces?... y espera un poco antes de marcharse.



Este vendedor chino no parece tener prisa por desprenderse de su mercancía. El sabe que tarde o temprano acudirá un comprador que le regateará el precio con fatigosa tenacidad.

queja y de alegría. La China, patria de la sonoridad, siente necesario cultivar la armonía. Delante de una puerta hay una mujer con un niño en brazos; hace un gesto que acentúa con un llamamiento algo parecido al maullido de una gatita. El hombre se para; sonriente, deposita en el suelo los dos montones que constituyen su fortuna de un día y, mientras se establece el contraste entre la criatura anémica que vive en la ciudad y el buen mozo con su torso bronceado por un sol implacable, se desarrolla el Rito del Regateo.

Primero la mujer tan sólo echa un ojo sobre los montones; estima la mercancía con el desdén afectado que es el preludio de la escena. Sin decir una palabra coge una de las escobas, la vuelve, la vuelve otra vez, la observa, la toma en

La interpelada reduce el precio a las dos terceras partes.

El vendedor, refunfuñando, da cuatro pasos como para huir; toma como testigos a todos los que asistieron a esta escena y les dirige sus quejas, levantando los ojos al cielo.

Se para y se vuelve hacia su interlocutora como para hacerla una suprema amonestación: ¿Cómo?, ofrecer la tercera parte del precio de una escoba hecha con puro sorgo del Feugtai? ¿Que busque en todo Pekín una escoba de ese precio! Sí, claro está que la encontrará, pero no serán como éstas, gavillas fuertes y flexibles. Serán restos de retamas recogidos por los basureros sobre viejos maderos. Y siempre a cuatro pasos, como si se fuera a marchar, el vendedor repite su precio, que afirma justo, equitativo, legal.

La mujer se sigue sonriendo, y para ganar la partida echa a

andar a pasos menuditos, moliendo el polvo con los tacones, que le sirven de pies (tiene los pies deformados) y finge irse a su casa.

El vendedor siente alguna inquietud y vuelve anunciando con más fuerza un precio cada vez más reducido. Le responde como un eco la voz de la mujercita.

Entonces el vendedor deposita de nuevo su mercancía en el suelo y con cara malhumorada entrega una escoba, recibe las pocas monedas de cobre que le toca cobrar y las arroja en una cajita de madera que estaba escondida debajo de un trapo de tela cruda. Volviendo a cargar las mercancías sobre su hombro, sigue otra vez su camino, echando el mismo grito monótono de antes... Todo queda ya olvidado y todo está listo para otra escena idéntica.

Nadie cedió en este asunto.

La mujercita había mantenido sus pretensiones. y en cuanto al vendedor, como hacía todavía un beneficio del 100 por 100, podía enorgullecerse de haber vendido bien y de haber salvado lo que tenía de más precioso en todo su cargamento: la cara.

Han cumplido los dos con el Rito del Regateo.

MARCELA DE JUAN



Para un vendedor chino, el problema no es sólo vender; a lo que aspira él es a defender su honrilla de comerciante, enemigo de la rebaja.

dica los defectos, deplora la imperfección de todo el trabajo, y cuando, en fin, ha manifestado sagazmente todo su pensamiento, se rebaja hasta preguntar el precio de una escoba.

El vendedor se guarda de contestar a pregunta tan concisa. Como para responder a la mímica que traiciona los sentimientos íntimos de la dama, celebra la belleza del trabajo, la fuerza de las ligaduras, la firmeza y la resistencia de las briznas, que son de una buena cosecha. Dice que antes de unirlos fueron sometidas al examen minucioso de un perito de sorgo. Hace conocer el precio de la mano de obra, el coste de la vida, las cargas, siempre más grandes, que se acumulan sobre todo trabajador y, en particular, sobre él, pobre pequeño hermano, como se llama a sí mismo. Enumera, exagerándolos, todos los demás gastos que trae consigo su oficio, y para acusar al Gobierno que no se preocupa de la miseria del pueblo, sabe encontrar las palabras elocuentes necesarias; en fin, dando todavía una vuelta, termina esta conferencia técnica exponiendo su precio neto, el último precio, el precio que se impone como una verdad de Confucio.

En la redonda carita de la mujer, bajo el fleco que lleva levantado por un peinecillo de bambú, los ojos se alargan hasta no ser ya más que una raja y la nariz



Un gran tipo de vendedor ambulante.



ANEXO V: Pekín, la ciudad donde se sufre en silencio (1930)

Estampa

# Pekín, la ciudad donde se sufre en silencio

La muralla rosa del palacio imperial, donde tuvieron su residencia los últimos Hijos del Cielo, que señalan un imperio más grande que un Continente; esta capital tenía más de cuatro millones de habitantes.

rosas tiendas, ya iluminadas por quinqués encerrados en jaulas de cristal, estaban allí instaladas al aire libre y la muchedumbre se precipitaba alrededor de los mostradores de frutas frías con arte y de



Mercedero ambulante para los transeúntes que desean regalar el paladar con los confortos de la cocina popular china.

lacios, estaban cerrados cuidadosamente; las calles desiertas daban una impresión de laxitud, casi de muerte, de los seres y de las cosas; Pekín, ciudad donde se sufre en silencio...

Sin embargo, en el boulevard, que tiene por horizonte la torre del Tambor y la muralla rosa del palacio imperial, no faltaba la animación; nume-

ros los hornos humeantes y atrayentes de los merenderos. Mujeres vestidas de trajes ya arcaicos, caminaban lentamente de un puesto al otro para hacer compras antes de la caída del sol.

La *hutong* pekinense es el receptáculo de toda una población algo vanidosa y que comprende cerca de cuatro millones de habitantes.



La animación del mercado al aire libre, en el boulevard, que tiene por horizonte la torre del Tambor y la muralla rosa.

Por poco que una persona sea observadora e imparcial, puede encontrar en las *hutongs* mil y un documentos que le permitan sondear, lo impenetrable de la vida íntima, oculta por los chinos.

No tengo ninguna pretensión de exponer el estudio de la vida popular pekinense con la perspicacia y la ciencia desarrolladas por J. Fabre en sus estudios de la *Vida de los insectos*, y tan sólo quiero demostrar que la cosa es posible y que la ignorancia en que están los europeos, de las aspiraciones íntimas de los celestes, les puede ser imputada más fácilmente a ellos mismos que al esotérico atávico de los asiáticos.

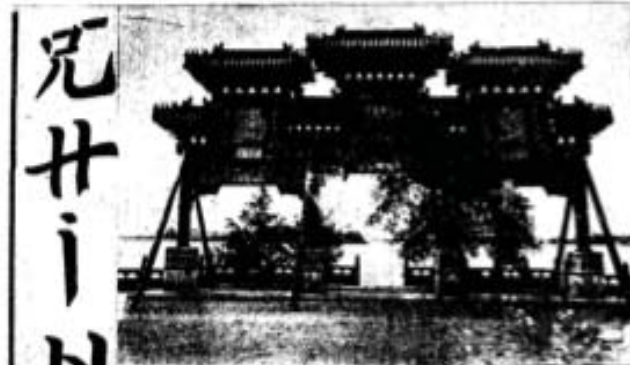
MARCELA DE JUAN



Una tienda en la que se exhiben las mercancías, objeto de su comercio, de la *hutong* pekinense.

A la caída del día, cuando las sombras confusas de los pórticos milenarios se alargan a través de las *hutongs* llenas de polvo; cuando los gavilanes, que buscan su presa, están graznando y planeando sobre los tejados puntiagudos de las casas, me fui de paseo por el barrio misterioso y lleno de silencio de Heou Men. Era hacia la cuarta velada y la gruesa campana hacía oír sus graves golpes, mientras que las lacerías de la torre donde estaba suspendida centelleaban bajo los últimos rayos del sol, que se ponía detrás del Si Teheng. Los portales de las amplias residencias que fueron en otros tiempos tantos pa-

ANEXO VI: Pregones callejeros pekineses (1946)



## PREGONES CALLEJEROS PEKINESES

Un clamor formidable y confuso se eleva sobre la ciudad de Pekín, y no son estos ruidos artificiales que provienen de fábricas, estaciones, tranvías, Metro, automóviles; es algo más profundo y humano; algo como una especie de suspiro exhalado por un cuerpo gigantesco y múltiple. No son ya los silbidos de las sirenas, ni los clarines, ni las bocinas, ni los timbres, ni las explosiones de las válvulas, ni martillos innumerables golpeando bigornias, ni máquinas... No. Son voces, voces humanas, melopeas, bacinquinas, campanillas.

Al pueblo chino le gusta el ruido, siente verdadera predilección por la música, el ritmo, la euforia. El amor al ruido triunfa de las irreductibles barreras sociales; nos une en una democracia de estruendo. Pues todos, poderosos o miserables, letrados o comerciantes, civiles o militares, todos los chinos amanos la sonoridad.

Este amor al ruido ha engendrado un número incalculable de instrumentos de madera, de hierro, de cuerdas, de bronce, de piel de serpiente: flautas primitivas y complicadas, tambores, címbalos, campanas, castañuelas, guitarras, el caramillo de múltiples tubos llamado *yue taing* y el tambor-banquillo, conocido por *per-ku*.

En las calles se oyen los pregones de los vendedores ambulantes. Ese que vende una clase de chorro celeste, el *ao ping*, da un grito agudo que se escapa de repente y luego de repente se le para en la garganta. Este otro que vende porcelanas baratas profiere, como una queja larga y profunda, una cantilena enternecedora, que se eleva progresivamente y termina en un silencio, que es como un llamamiento desesperado. Al oírlo, nos acordamos de la inasiduosidad del esfuerzo, de la vanidad de vanidades, de la fragilidad de nuestro ser. Pero el sólo vender tazas, platos, teteras...

Al chino le gusta cantar, y canta esas can-

ciones chinas tan desconcertantes para el europeo y que tantas afinidades tienen con el canto flamenco de España; Cuantas veces he escuchado con delicia en las calles del Oeste esas melopeas, de las que un oído profano no sabe decir si son alegres o tristes! A menudo se acompañan de un violín pintoresco de dos cuerdas, o de una extraña guitarra, cuyos acordes dejan al paseante perplejo y encantado.

Y a todos estos ruidos se unen también los instrumentos especiales que sirven de pregón a los comerciantes callejeros y que llevan la atmósfera de un singular potpourri. Los barberos al aire libre hacen vibrar una clase de diapason; el vendedor de toallas lleva un sombrero muy grande de madera, que sacude por encima de su cabeza; el ten-

dero da unos golpes, acompañados sobre un trozo de madera hueca, cuya sonoridad ha sido cuidadosamente estudiada por un perito de la armonía; el trapero golpea una paidereta diminuta con el junquillo que le sirve para recoger los trapos que va encontrando por la calle; el hojalatero lleva un péndulo de bronce, que oscila entre dos badajitos a cada paso del hombre y suena como una campanilla; el vendedor de aceite de ajonjolí tiene un tambor doble, en el que alternan a la vez el bronce y la piel; el carrito del aguador lo anuncia solamente el chirrido de su



rueda, como el de los carros de buyes de Galicia; el carbonero provee su cochecillo de cascabeles, aunque él no venda al detalle, sólo por amor al ruido.

Al pueblo chino le gusta la armonía, el ruido, el estruendo. Le gusta delirantemente. Tal vez, en su conciencia, ha penetrado, hace muchos siglos, esta idea sancionada por los europeos: que la música suaviza las costumbres.

MARCELA DE JUAN  
(Ma Cé Hwang)



ANEXO VI: La vida de Jesucristo, interpretada por artistas chinos (1946)

LA VIDA DE JESUCRISTO, INTERPRETADA POR ARTISTAS CHINOS

Las escenas de la vida de Cristo, interpretadas por artistas chinos, son tanto más admirables cuanto que en la época que atravesamos los pintores de Occidente se desinteresan de los temas bíblicos, o los representan con una estilización, la mayor parte de las veces, inadecuada, pues el pintor europeo moderno vive en el temor continuo a que le tachen de contaminación literaria, prefiriendo la geometría a todos los sentimentalismos. La pintura china, en cambio, no pierde nunca el contacto con la poesía; el perfecto dibujo chino presenta (cosa rara en los demás países) el porte exquisito de la flor o del árbol en todo su desarrollo, así como de los cuerpos vivos en la acción o el reposo.

El artista chino consigue reproducir con toda pureza el espíritu de las narraciones de los Evangelios; ningún arte reveló como éste la elocuencia del silencio, el poder del espacio vacío. Ninguno penetró mejor el secreto de la delicadeza aliada al esplendor. El genio de Oriente se basa en el poder de la sugestión; se puede decir que el impresionismo nació en China antes de que esa clase de pintura tuviera significado alguno en Occidente.

Los pintores chinos vivían en su mayor parte en intimidad con la naturaleza. Huyendo los altos cargos de la corte y la estancia en las grandes ciudades, se retiraban a la soledad, meditando largamente en sus retiros agrestes antes de tomar el pincel y empezar a pintar. Representaban entonces esas montañas rodeadas de bosques, donde se revelaba la armonía de los dos principios, originarios del universo. Del fondo de los valles salían las neblinas, cedros y pinos gigantes, desplegaban su fronda poderosa, y, si pintaban la figura humana, era casi siempre un solitario en meditación a la sombra de un árbol o en el umbral de su cabaña, contemplando la inmensidad de un paisaje grandioso y mostrando en el rostro una paz y una serenidad infinitas.

Los cuadros que aquí reproducimos pertenecen de un Evangelio o publicado por primera vez en el 1938, y son ejecutados por un conjunto de pintores distintos, como se puede comprobar por las diferentes firmas de sus autores. Están pintados sobre seda y su colorido tiene la delicadeza, la majestad y el poder imaginativo que son inseparables del arte chino. Esta colección fue enviada desde Pekín y tuvo inmediatamente gran éxito en Europa; más por las dificultades surgidas a causa de la guerra, no fue posible averiguar dónde fueron expuestos los originales. Uno estaría quizá en Ginebra, particularmente, otros, sin duda, en iglesias, museos o sitios análogos. En cuanto a los pintores, seguramente se inspiraron en reproducciones, o incluso en originales de obras occidentales cristianas. Llegadas a aquel lejano tal, por los militeros, y muchos de los artistas serán, naturalmente, alumnos de las misiones dirigidas por los padres.

Cuentan que uno de estos pintores, que no era cristiano reci-

bió el encargo de dibujar una serie de escenas de la vida de Jesucristo, tal vez para alguna nueva iglesia, y dice que los asuntos tratados le produjeron tan profunda impresión, que acabó por convertirse a la religión católica. Es difícil verificar la veracidad de este hecho, pero no cabe duda que la sinceridad y la delicadeza de los pintores chinos, amantes de los cuadros que reproducimos, inclinan ante Dios, con el fervor de una piedad ardiente las cabezas de los felices y tristes; así como con una serena y un ardiente admiración.

En cambio, otras escenas pintadas por artistas chinos y pertenecientes a esta colección son curiosas por los detalles de los interiores que los artistas reproducen bastante acertadamente, representando estas lujosas y opu-



JESUS CALMA LA TORMENTA.—Y él les dice: "¿Por qué temáis, hombres de poca fe? Entonces, levantándose, reprendió a los vientos y a la mar; y fue grande bonanza.



lentas. Para la mentalidad del "hombre de la calle", chino, sería irreverente colocar al Señor en un ambiente pobre. Por eso la casa de Marta y de María y la sala de la última Cena, representadas en estos cuadros, suelen estar ricamente amuebladas. Pero fuerza es reconocer que también en Occidente hay muchos países donde evocan a Jesús Niño—por el mismo motivo—en una casa adornada de ricos bordados y cubierta de terciopelo fino con colcha recamada.

De todo esto se pueden deducir dos cosas: primera, la convergencia e importancia que está tomando hoy día la religión católica en China, y luego, la evidencia de que cada día las naciones de Oriente y de Occidente son más solidarias y lo serán cada vez con más intensidad, como la bola de nieve, que, de golpe dilatada y frágil, llega a majestuosa avalancha...

MARCELA DE JUAN

LA ESTRELLA DE BETHLEN.—Y había pastores en la misma tierra, que velaban y guardaban las vigillas de la noche sobre su ganado. Y he aquí el ángel del Señor vino sobre ellos, y la claridad de Dios los cercó de resplandor; y tuvieron gran temor.



## ANEXO VII: Aforismo y dichos populares (1946)

## CHINERIAS

## AFORISMOS Y DICHS POPULARES

Los chinos tenemos un sentido profundo de la vida, un arte especial para gozar de la naturaleza, de sus flores, de sus pájaros, de sus colinas y de sus valles. Hemos optado por vivir mucho al aire libre, por gustar de la poesía, del rocío, por aspirar con delicia el perfume del heno y de la tierra húmeda; en resumen, por ser felices con nuestra sencillez.

En las casas de los chinos se respira una atmósfera de alegría y satisfacción; los chinos desconocen la inquietud, tan típicamente occidental, ante la fugaci-

dad de un ser exquisito, sino, al contrario porque somos conscientes de la imperfección humana y, por consiguiente, estamos llenos de conmiseración hacia los demás como hacia nosotros mismos. En este sentido, son significativos los proverbios siguientes: "Para conocer el bien no bastan diez mil días, pero cuando se trata del mal, sobra un instante." "Por muy tonto que sea un hombre, siempre es bastante inteligente para criticar a los demás. Por muy inteligente que sea una persona, nunca lo es lo bastante para criticarse a sí misma." "Es más fácil cambiar el curso de un río o la forma de una montaña que modificar el alma humana." "El destino del hombre bueno es sufrir." "Es más fácil cobrar un precipicio que satisfacer el corazón de un hombre." "Si no quieres que te oigan, cállate; si no quieres que se sepa, no lo hagas."

Confucio tenía un alumno muy pereoso. Encontrándole un día dormido en el cuar-



Tenemos un arte especial para gozar de la Naturaleza, de sus flores, de sus pájaros...



The Smiling Buddha. El buda sonriente, símbolo de la felicidad.

dad del tiempo; poseen un estilo vital lleno de sabiduría, dominan el arte del ocio, la gracia exquisita de no hacer nada. A través de su poesía y de la poesía de sus costumbres, como de la de sus palabras, han aprendido a refrescar su alma al contacto de la Naturaleza... Somos muy sabios los chinos.

Como en España ocurre, se aplican en China a todas las circunstancias de la vida proverbios, aforismos y dichos populares, cuya sagacidad y filosofía dan una fuerza extraordinaria de indiferencia o más bien de conformidad al carácter de los pueblos.

Así, pues, decimos: "El hombre no vive cien años, pero se forja preocupaciones para mil." "No te mezcles en los asuntos ajenos ni en las discusiones de los grandes." "Si quieres que los demás sean amables contigo, no prodigues los favores." "El molestar al prójimo es una fuente de peligro para sí mismo." "Si tú no bebes, ¿qué te importa el precio del vino?" "El hombre discreto tiene tres pesares: no haber consagrado al estudio toda la vida, haber pasado ocioso un día, haber malgastado un instante."

Vemos a la Humanidad con cierto pesimismo; por esta razón, si concedemos tanta importancia a los ritos y a la corte- sía, no es por considerar que el hombre



Confucio.

tra el proverbio siguiente: "El hombre cuyas cualidades superan a sus capacidades es superior al que se halla en el caso contrario." Y decimos: "Diez millones de economías no valen una sola cualidad." Y "Más vale hacer algo, aunque sea a la pura fuerza, que permanecer inactivo." Es el chino un hombre filosófico, siempre inclinado a la indulgencia; por eso afirma: "Los niños incorregibles son, sin embargo, los hijos de tu sangre, aquellos a quienes vituperas constantemente por el camino son, sin embargo, tus convencidos." Y como sentimos verdadero amor a la tranquilidad, a los compromisos, al arreglo pacífico de los conflictos, a la mayor diplomacia cuando más arduo el caso, decimos: "El hombre bien nacido sabe distanciar una amistad sin crear conflictos y sin reñir." Lí Pa Wen escribe: "El que conoce su ignorancia aprenderá. El que conoce su imperfección mejorará." El presidente del Consejo, Tseu Kó Wang, que era hombre de gran modestia, decía: "El que no tiene necesidades puede vivir sin pedir favores." El sabio Tseu Hsia predicaba siempre la fraternidad entre los hombres diciendo: "Bajo el cielo y sobre la tierra, entre los cuatro puntos cardinales, todos los hombres son hermanos", traducido al francés por "Entre les quatre mers, tous les hommes sont frères." Y terminará con la sentencia de Confucio, que es, a mi entender, uno de los pensamientos más finos del gran filósofo: "Hay tres maneras de llegar a la sagacidad: la primera, por reflexión; es la más noble. La segunda, por imitación; es la más fácil. La tercera, por experiencia; es la más amarga."

El sentido de humanidad del chino le hace proclamar: "El que va sentado en un palanquin es un hombre; el que lleva el palanquin también es un hombre." Además, tenemos en mayor estima la moralidad que la inteligencia, como lo demues-

tra el proverbio siguiente: "El hombre cuyas cualidades superan a sus capacidades es superior al que se halla en el caso contrario."

Y decimos: "Diez millones de economías no valen una sola cualidad." Y "Más vale hacer algo, aunque sea a la pura fuerza, que permanecer inactivo."

Es el chino un hombre filosófico, siempre inclinado a la indulgencia; por eso afirma: "Los niños incorregibles son, sin embargo, los hijos de tu sangre, aquellos a quienes vituperas constantemente por el camino son, sin embargo, tus convencidos." Y como sentimos verdadero amor a la tranquilidad, a los compromisos, al arreglo pacífico de los conflictos, a la mayor diplomacia cuando más arduo el caso, decimos: "El hombre bien nacido sabe distanciar una amistad sin crear conflictos y sin reñir."

Lí Pa Wen escribe: "El que conoce su ignorancia aprenderá. El que conoce su imperfección mejorará."

El presidente del Consejo, Tseu Kó Wang, que era hombre de gran modestia, decía: "El que no tiene necesidades puede vivir sin pedir favores."

El sabio Tseu Hsia predicaba siempre la fraternidad entre los hombres diciendo: "Bajo el cielo y sobre la tierra, entre los cuatro puntos cardinales, todos los hombres son hermanos", traducido al francés por "Entre les quatre mers, tous les hommes sont frères."

Y terminará con la sentencia de Confucio, que es, a mi entender, uno de los pensamientos más finos del gran filósofo:

"Hay tres maneras de llegar a la sagacidad: la primera, por reflexión; es la más noble. La segunda, por imitación; es la más fácil. La tercera, por experiencia; es la más amarga."

MARCELA DE JUAN DE LOPEZ DE LA CAMARA  
(Ma Cé Hwang)

**ANEXO VIII: El teatro nacional chino en Madrid (1957)**



El hombre de la suerte, que comparece al principio de cada obra para desear toda clase de felicidades al honorable público.

**EL TEATRO NACIONAL CHINO, EN MADRID**

Por MARCELA DE JUAN



El gorrito de perlas y aljófar es de línea ABC SEVILLA (Sevilla, España, 1957, página 7)

**D**ESPUÉS de visitar varias capitales asiáticas, ha debutado el Teatro Nacional Chino, con gran éxito, en Londres, en Dublín y en París. El día 29 de noviembre se presentará en la Zorrilla, en Madrid, dando a conocer al público madrileño esa famosa ópera china, de la que tanto se ha venido hablando en estos últimos tiempos.

Sin duda será necesario familiarizar primero al espectador español con la técnica de este arte nuevo, aunque seguramente ningún país como España para captar la ingeniosa poesía, la novedad, el color y el apasionante interés del teatro chino.

El teatro chino, como su arte, como su cultura, no tiende a imitar la vida. Sólo la representa, la simboliza, la prolonga, la sintetiza en un sueño maravilloso, fuera de lo real. El teatro chino es un teatro de poetas.

El origen de su lirismo está en los gran-

decos del teatro griego, es un intermedio entre el poeta y el auditorio, con la diferencia de que no permanece ajeno a la acción del drama. El personaje que canta es, al contrario, el héroe de la obra, y cada vez que surgen acontecimientos, que estallan catástrofes, permanece en escena para conmover dolosamente a los espectadores y arrancarles lágrimas. Este personaje es el que empuja, el que invoca la majestad de los recuerdos, el que cita las máximas de los sabios, los preceptos de los filósofos, los ejemplos famosos de la historia o de la mitología.

El teatro chino no tiene prácticamente escenario y los métodos empleados para expresar la acción o los cambios de lugar son muy especiales. La manera de entrar y de salir en escena es larga y minuciosamente estudiada; así, la postura de la izquierda se llama "tsiang-chu" (los mariscales salen), y sirve para entrar en escena, mientras que la de la derecha,



La primera actriz, señorita Chao, remando en barcos imaginados.

des principios de Confucio: lealtad, fidelidad, respeto a las tradiciones. El Teatro aporta el medio fondo de misterio: hadas, dioses, gnomos, dragones, que suelen intervenir en los dramas.

La poética china quiere que toda obra teatral tenga una finalidad o un sentido moral. Ahora bien, no era suficiente establecer la "utilidad moral" como finalidad de las representaciones dramáticas; hacía falta, además, imaginar una manera de alcanzarla. De ahí el papel del personaje que canta, admirable concepto del espíritu, carácter esencial que distingue al teatro chino de todos los teatros conocidos. El personaje que canta en un idioma lírico, figurado y pomposo, cuya voz es sostenida por una sinfonía musical, como los

"siang-ru" (los ministros vuelven), sirve únicamente para las salidas.

La música, que tiene un papel principal en todo teatro chino, está colocada al lado derecho del escenario. Se compone de violines, címbalos, flautas y clarinetes, a más de tambores y un gong. El baile, que interviene más o menos mezclado a las obras, constituye un importante elemento de éxito.

Al principio de cada obra los principales personajes avanzan unos pasos hasta lo que aquí llamamos "las candlejas", exponen sus nombres y el argumento de la fábula, o bien recitan un poema que describe el paisaje: "El mar enfurecido lanza espuma sobre las murallas..." "Mi corcel,

ABC SEVILLA (Sevilla, España, 1957, página 7) Expediente: 100.00000 ABC 214, fecha: 1957. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y explotación, en particular, de esta reproducción por vía de explotación, como cualquiera de sus partes o extractos de ella, sin el consentimiento expreso y escrito del titular de los derechos de explotación de esta obra.



ANEXO IX: *La China: horas españolas* (1961)

# LA CHINA

## HORAS ESPAÑOLAS

Por Marcela DE JUAN

BELLA y grácil, Grace Li parece la flexible rama del sauce al comienzo de la segunda luna. Cuando llegué, había vestido la túnica dorada, y su cuerpo armonioso, al salir del pabellón de la Embajada, era como la luz de la misma primavera que llenas de alegría su casa bien cerrada. Avanzó en medio del jardín, acariciando las flores una a una, y las libélicas vinieron a posarse sobre el jade de sus horquillas.

—¿Cómo te llamas?—le pregunté.

—Me llamo Grace, pero mi nombre chino es Hái Yín: "Pétalos de delicadeza y elegancia"—me contestó.

Pensé en la marcha china de antaño, recoleta, vigilada; en la humilde esclava del lugar; en la mujer envuelta en sedas y brocados, acariciando suavemente la superficie lisa del jade que guía el corazón amado y del ópalo que da la buena suerte. Pensé en Yeng Hung, el Fénix brillante, tras la remolacha celosa, ataviada con el traje de pliegues flotantes, de largas mangas cubiertas de bordados que ocultan las marfileñas manos; pensé en el pintoresco tocado de perlas y de colgantes de abalorios... y vi a Grace Li, a la mujer moderna llena de ansias y deseos, llena de legítimas ambiciones.

—¿Qué impresiones tienes? ¿Qué emociones intensas has sentido? ¿Qué es lo que más te ha gustado de cuanto has visto?—le hago mil preguntas seguidas.

Indolente y líncuida abandona el jardín donde la brisa venida de Oriente hace caer los pétalos como granos de arroz y me contesta:

—Estoy como el céfiro del viento del sur contemplando miriadas de tintos malvas y miriadas de matices rosas. Yo estudiaba apacible en la Escuela de Arte de Taipeh entre mis alegres compañeros; nunca pensé que me podía llegar este momento. Ahora, como en un calidoscopio, me ves tan agasajada... Todo se lo debo a mis profesores

Grace Li, "Miss China".

## ANEXO X: La formación de intelectuales chinos (1974)

## LA FORMACION DE INTELLECTUALES CHINOS

**E**N la China de hoy, para convertirse en hombre de letras se empieza comentando los acontecimientos del pueblo en los diarios escritos en las pizarras que cuelgan de los muros y que van a leer los campesinos para enterarse de lo que sucede en el país. Si el periodista muralista refleja correctamente la vida del trabajador, entonces es posible que publiquen sus escritos en tiradas de tres millones de ejemplares.

O puede componer poemas mientras le mece el suave movimiento de su carreta arrastrada por el asno a lo largo de las calles pueblerinas. O puede usar el pincel para describir cómo se descarga un junco al amanecer, mientras él camina por las riberas del río Amarillo.

Así es cómo, pasados algo más de tres años desde la Revolución Cultural, se está reconstruyendo lentamente la literatura y el arte de las masas, fondo cultural natural en el que han destacado varios nombres. Por ejemplo, el de Song Fu Shen, el escritor carretero de la provincia de Chang Lin, que aprendió a escribir cuando tenía diecisiete años. O Juan Shen Hsiao, el poeta estibador del puerto de Ya Chuan en el curso medio del río Yang Tse, que se dedicó a la literatura cuando el partido le regaló una pluma.

El que sea ya un profesional, un hombre de letras, habrá de volver a la masa de trabajadores, como el comediógrafo Tsung Shen, que pasó casi un año cavando en los pozos de petróleo de Tachin, famosos en toda China. Sólo tras haber trabajado con los obreros en el hielo y el barro llegó a adquirir un profundo conocimiento del espíritu y del arreglo de estos trabajadores.

Los resultados alcanzados por la literatura de masas se han publicado últimamente en antologías casi enteramente compuestas por obras de la clase obrera que nunca antes se habían publicado. Los temas se refieren casi exclusivamente a los logros del socialismo o a situaciones sociales y familiares que ponen de manifiesto la lucha de clases y la pérdida del revisionismo. El poeta estibador acaba de publicar un poema donde dice: «Seguimos al Partido llevando montañas y mares sobre nuestros hombros.» Y el escritor carretero, que en unos diez años ha escrito más de doscientos poemas, celebra la línea revolucionaria del presidente Mao en la vida de los pueblos.

Han Jan, gran novelista, publica sus libros en ediciones de tres millones de ejemplares y ha declarado que la literatura proletaria nada tiene que ver con el llamado «mundo interior» de la literatura burguesa.

China se halla, pues, en plena reconstrucción de su sistema de educación universitaria y espera realizarlo en 1975. Se dice que en Shanghai se podrán inscribir unos cinco mil estudiantes el año próximo, y el colegio de formación docente de Shanghai alcanzará también una completa capacidad de alumado a fines del año 1974.

La característica más destacada de la mayoría de las universidades chinas, así como la de sus colegios, es la muy importante proporción de personal docente con relación a los estudiantes. En la Universidad de Fudan el número de profesores es casi igual al de alumnos. En el colegio de formación docente parece existir un personal de dos mil profesores para seis mil quinientos alumnos, pero el número de estudiantes previstos es de diez mil.

Este déficit de matriculaciones se debe, naturalmente, al período de la Revolución Cultural, cuando entre 1966 y 1970 dejaron de funcionar los centros docentes. Las autoridades aceptan esta situación porque estiman que la educación ha mejorado considerablemente al eliminar la repetición automática de palabras y relacionar todos los estu-



“El promedio de edad de matriculación es de veintidós años, porque todos los estudiantes tienen que haber hecho su período de trabajo manual y haber servido en las fuerzas armadas; una especie de servicio militar mixto antes de poder presentarse al colegio de formación docente.”

dios con la política, la práctica y el trabajo de prestaciones sociales.

La mayoría de los alumnos del colegio de formación docente siguen un curso de un año y medio que les permite después enseñar en las escuelas secundarias. El resto asiste a un curso de tres años. El promedio de edad de matriculación es de veintidós años, porque todos los estudiantes tienen que haber hecho su período de trabajo manual y haber servido en las fuerzas armadas, una especie de servicio militar mixto antes de poder presentarse al colegio de formación docente. Todavía tienen que soportar exámenes antes de ser admitidos, pero hoy se concentran especialmente en las capacidades del estudiante, respondiendo a la norma proclamada por un funcionario: «no queremos hacer de ellos unos intelectuales burgueses». Se mantienen tanos con las manufacturas locales y el alumno instala su propio taller, por ejemplo para fabricar antibióticos en sus prácticas de química.

Los alumnos de la Facultad de Bellas Artes llevan a cabo sus estudios entre los obreros y los campesinos.

El número de alumnas ha aumentado de un 40 a un 51 por 100 sobre el total del colegio de formación docente. Se recluta un pequeño número de viejos trabajadores en calidad de alumnos y durante sus estudios se les paga su salario completo. La mayoría de los estudiantes recibe becas para cubrir sus necesidades de alimentación, vestuario, estofeta. El personal docente recibe un sueldo de tres a ocho mil pesetas mensuales, con arreglo a su antigüedad.

En cuanto a clasificación de los alumnos, se consideran todos como trabajadores, campesinos y soldados (kong, nong, ping), pues antes de matricularse pasan por esas fases.

Por otra parte, se está preparando en Pekín una lista adicional de formas simplificadas de los caracteres chinos para completar la lista existente, con el fin de dar mayor amplitud al programa educativo.

La lista de caracteres simplificados es muy larga, aunque algo más reducida que la primera e inicial, que cuenta con dos mil doscientos treinta y ocho caracteres simplificados.

De todos los lugares del país envían sugere-

ncias, que son recogidas, examinadas y comparadas en la capital.

Uno de los problemas más corrientes es saber si la forma simplificada podrá dar lugar a que una palabra se confunda con otra de muy distinto significado, y tal puede ocurrir por un punto o una coma de más o menos. Otro problema que se presenta es saber si una determinada abreviación que es común en una región al ser de uso frecuente en la misma, lo será también en otras regiones; en el caso de que lo sea, se podrá adoptar.

No se sabe aún cuándo se publicará esta nueva lista, pero ya han aparecido varias formas simplificadas de uso regional. Aunque todavía no se han reconocido oficialmente, algunos periódicos municipales han adoptado las nuevas formas de simplificación y aparecen en artículos y en las pizarras de noticias.

Una de estas palabras es, por ejemplo, el carácter «carbón», que antiguamente requería trece trazos y que hoy sólo tiene cinco. Esta forma simplificada aparece en un enorme estogano en la boca de una mina de carbón al noroeste de China. Se sabe que esta forma es muy popular en la región y es probable que se incorpore a la nueva lista.

En realidad varias formas simplificadas han ido surgiendo a lo largo de la historia de China, y el padre fue uno de los que se dedicó a simplificar la gramática china. Cuando murió tenía preparados doce volúmenes. Pero sólo después del advenimiento de la República Popular se hizo un esfuerzo conjunto y concertado para introducir el sistema de abreviación actual con la finalidad de que la mayoría del pueblo, en especial los campesinos y los analfabetos, pudieran aprender más fácilmente a leer y escribir. Hoy en las Naciones Unidas ya no se emplea otro idioma.

Este movimiento tropezó, como era de esperar, con la oposición de los eruditos encariñados con la escritura tradicional, pero el éxito del nuevo sistema es rotundo y prueba de ello es el alto grado de alfabetización de todo el país: un país, no lo olvidemos, de ochocientos millones de habitantes.

Marcelo DE JUAN



ANEXO XI: *El libro en China* (1955)

## EL LIBRO EN CHINA

**Habla doña Marcela de Juan**

Ante todo, agradezco vivamente a los señores Valenzuela y Corral, o Corral y Valenzuela, su amable invitación para venir esta tarde a hablar en *Viento de Atardecer*, sobre el libro chino. Pero hablar del libro chino en cinco minutos es punto menos que imposible, pues si la grandiosidad de China se revela en todo, mucho más sucede cuando de escritura, de lenguaje y de literatura se trata. En fin, yo haré lo posible.

Naturalmente, el primer libro impreso se hizo en la China, bajo la dinastía Han, en el 213 (a. de J.). Para que no se perdiesen los clásicos, los literatos confucionistas se dedicaron a grabarlos en piedra, pero, después del invento del papel —otro progreso de la época Tang en el siglo IX—, pasaron a imprimirlos.

En aquel entonces, se grababa en bloques de piedra, sobre los que se colocaba una hoja de fieltro con otra de papel resistente y humedecido; se comprimían hasta que penetrasen en ellas los grabados de piedra, cubriendo luego el papel con una fina capa de tinta china. Es así como se fijaban los caracteres en blanco sobre un fondo oscuro, y explico esto intencionadamente de un modo un poco primitivo porque este procedimiento es el que se em-

plea modernamente y se llama huecogrado. Sólo más tarde, y en una fecha aún indeterminada, se pasa a emplear los caracteres sueltos en la imprenta, y en el año 953 se alcanza, al fin, por dicho procedimiento, la impresión de los nueve clásicos. A este sistema debe, quizás, Confucio la inmortalidad.

Lo mismo que ocurrió con los textos confucionistas sucede con toda la herencia literaria china, especialmente la posterior a la dinastía Han. La China es un país de letrados, donde este oficio era el más alto a que podía aspirarse y el medio indispensable para alcanzar los primeros puestos del Estado. Sentido reverencial de las letras que acaso parecerá ingenuo en los estilos políticos de este Occidente tan superior y tan «de vuelta». La China, vieja de milenios, civilizada y civil de milenios, todavía no está de vuelta, ni siquiera hoy, después de las revoluciones en ella operadas durante el presente siglo, y que, si han cambiado las costumbres, al menos en lo exterior, no han podido aún —ni acaso puedan nunca— conmover lo profundo y radical de su sentir y de su ser.

Los letrados, pues, constituían las clases gobernantes del país, y en tiempos de paz era honrada y admirada la sabiduría literaria. En cambio, en tiempos de guerra, la cosa variaba: lo mismo que en los demás países suele suceder, los soldados empleaban los libros como combustible y a veces como pañuelo, porque los libros chinos son muy finos, hechos de hojas de arroz. Pero, a pesar de esto, la actividad literaria del país era tan extraordinaria, que por muchos libros que quemaran los soldados, muchas más eran las colecciones de libros publicadas.

Podríamos decir, creo que sin temor a equivocarnos, que el libro más antiguo conocido, es el famoso *Che-King* o *Libro de odas*, uno de los cinco libros canónicos recopilados por Confucio en el siglo V (a. de J.). El *Che-King* recoge los antiguos himnos y las arcaicas canciones con toda la fresca ingenuidad de su edad infantil, y tiene el interés de ofrecer una amplia idea de la vida, de las costumbres y del estado de la civilización de aquella vieja época.

Bajo la dinastía Shui, hacia el siglo VI de nuestra Era, la Casa Imperial tiene una biblioteca que consta de trescientos setenta mil volúmenes, y en el año 1005 se publica la primera Enciclopedia que consiste en mil volúmenes. Pero si me pongo a decir números y a hacer enumeraciones, pasarán los cinco minutos y resultaría pesado.

Durante el período Manchú, el acto más importante de la vida pública del Emperador Chieng-Long, consiste en la selección cuidadosa de los libros editados, aparentemente para su conservación, pero, en realidad, para destruir las obras que tuviesen defectos de lenguaje. Consiguió así preservar los originales de siete colecciones en treinta y seis mil dos-



cientos setenta y cinco volúmenes, que se han hecho universalmente famosos, bajo el título de *Se-Ku-Chuang-Su*, y una de estas colecciones se conserva hoy día en la Biblioteca de las Naciones Unidas de Ginebra, y su Director, el barón Breyscha Vauthier, la enseña con gran orgullo. El mismo Emperador antes citado ordenó la destrucción, parcial o completa, de unos dos mil volúmenes, y condenaba a presidio, a flagelación, a suspensión de cargo e incluso, a veces, a muerte, al que utilizara alguna palabra que no tuviera la debida ortodoxia gramatical.

Se puede decir que los libros chinos se dividen en cuatro grandes secciones: los clásicos, la Historia, la Filosofía y las obras escogidas de la Literatura. Los clásicos incluyen tanto a los clásicos propiamente dichos como a la Filología, ciencia en la que empleaban la mayor parte de su tiempo los mandarines. La sección histórica incluye las historias de las dinastías, la historia de acontecimientos salientes, biografías, geografía (incluyendo viajes o historia local de distritos o de montañas famosas), el sistema de la administración civil, las leyes y los estatutos, la bibliografía y la crítica histórica. La sección de Filosofía, en un principio, recibió su

nombre de las escuelas filosóficas de la dinastía Chu, pero más adelante se le añadieron las artes y las ciencias (lo mismo que en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad). Incluía, pues, las ciencias militares, la agricultura, la medicina, la astronomía, la astrología, la nigromancia, la buenaventura, la caligrafía, la pintura, la música, la decoración de interiores, la cocina, la botánica, la biología, las doctrinas de Confucio, de Buda y de Laotse y toda clase de obras de referencia y de datos sin clasificar sobre los fenómenos del Universo, con gran preferencia por lo extraño y lo sobrenatural. Y en las librerías populares se incluyen también las novelas en esta sección. La sección, en cambio, de obras escogidas se podría llamar la sección de Literatura, ya que se dedica exclusivamente a las obras escogidas de los grandes autores, a la crítica literaria y a colecciones especiales de poesía y de drama. Y ya he pasado los cinco minutos, y, naturalmente, con estas breves palabras se puede afirmar que aún no he dicho nada del libro chino del que tanto habría que decir. Pero el tiempo que se me ha concedido ha transcurrido, así que me limitaré, para terminar, a citar tres proverbios o máximas chinas sobre los libros.

Dice una: *Al leer libros raros pasas por montañas famosas; si estás cansado, puedes sólo dar unos pasos, si te sientes dispuesto, en cambio, puedes recorrer cientos de kilómetros. No necesitas atenerse a una regla, y puedes detenerte cuando plazca a tus ojos y se deleite tu espíritu.*

Otro dice: *Lees mientras el incienso se consume y cuando has cumplido con tus obligaciones humanas; cuando en el exterior caen los pétalos de las rosas y asoma la luna por encima de las agujas de los pinos; cuando oyes de repente la campana del templo y al abrir la ventana se contempla la Vía Láctea. Lees entonces, y ese es el momento supremo del día.*

Y el tercero y último dice: *Si un hombre puede tener diez mil libros raros y puede hacerlos encuadernar con preciosos brocados y perfumar con raro incienso y, en cambio, él vive en una casa de adobe con una valla de cáñamo, con ventanas de papel y paredes de barro, y viste toda su vida trajes de algodón, ese es un hombre superior.*

—¿Qué libro nos recomendaría para dar a conocer la China?

—Yo recomendaría para literatura china los libros que ha escrito últimamente Margouliés, en la colección Payo, francesa; son libros extraordinarios y que dan una idea verdaderamente muy completa de la Literatura china.

## EL TEATRO Y EL LIBRO

### Habla don Leandro Navarro

No todo el teatro que se escribe y que se representa se puede leer; también es cierto que mucho del teatro que se lee con agrado es irrepresentable. Todos

sabéis que en el teatro, la acción, los hechos, la situación, los gestos, las miradas, tienen un valor más profundo que las palabras que adornan esos hechos, motivan los gestos y crean las situaciones; por si esto fuese poco, la escenografía, la luminotecnia,

## ANEXO XII: *Dignificación del arte de traducir* (1955)

Aquel almuerzo fue el remate. Llegué a Barcelona completamente desarticulada; tenía la certidumbre de que nada de lo que hiciera en adelante iba a ser tomado ya en serio.

Las bromas ocultas no tuvieron fin. A mí me llamaban la «heroina», a mis amigos «los betulios», unos primos míos sacaron el mote de Nínive a un administrador de la finca...

¡El desastre! Pero resultó un desastre muy, muy gracioso y muy divertido y fue un gran tema de conversación... Hace algunos años escribí un artículo que trataba de la necesidad de destruir para construir. No sé si he construido todavía, pero sé que sin aquella destrucción no me sería posible construir. Y sé también que aquel pasado ya no me estorba.

Hace poco, al desenterrar papeles para escribir este relato, descubrí una tarjeta que me dedicó Julio Alejandro el día de mi homenaje. Entonces no comprendí el significado de aquellas estrofas (es muy posible que él tampoco lo supiera). Hay cosas que están ya en nosotros en potencia antes de que podamos tener conciencia de ellas. Ahora, después de haber escrito la novela de Rómulo Doquimasía, comprendo perfectamente lo que Julio Alejandro quiso decirme en su tarjeta.

Era esta frase:

«Tu sed es una sed más complicada. La sed de un hombre nuevo que ignorase el agua».

Ha hecho falta que transcurrieran siete años para que yo pudiera relatar la historia de *ese hombre nuevo que ignorase el agua*. Y acaso sea preciso que transcurran siete años más para que ese mismo hombre que «ignora el agua», pueda llegar a conocerla. Todo tiene su momento. Pero el germen está ya en nosotros aun cuando no lo sepamos, antes de que ese momento tenga lugar.

Yo no sé lo que escribiré en adelante. Sin embargo tengo el convencimiento de que todo cuanto pueda hacer en el futuro, lo llevo ya dentro de mí. En el libro antes citado de la Condesa de Campo Alange, se dice:

«Hay en nuestra propia vida pasiones y sentimientos de los que no tenemos plena conciencia y que no nos conmueven hasta que son registrados en la obra literaria».

Tal vez, cuando Julio Alejandro me dedicó la tarjeta, quisiera decirme algo parecido.

(Conferencia leída en la Biblioteca Nacional con motivo de la Exposición del libro *Femenino*).

# *Dignificación del arte de traducir*

POR MARCELA DE JUAN

Desde larga fecha existen en todos los países, aparte de los sindicatos obreros y las mutualidades de todo oficio, asociaciones y colegios de todas las profesiones tradicionalmente llamadas liberales: de médicos, de abogados, de notarios, de autores teatrales, de escritores y artistas. De todas las profesiones, excepto de la de traductor, que es, sin embargo, una de las más importantes, por el crecido número de personas que a ella se dedican, más o menos eventualmente, en todos los países, y por la enorme trascendencia cultural —positiva o negativa— de su labor; positiva si se ejerce con la eficiencia debida; negativa, o al menos imperfecta, en el caso contrario, tan frecuente.

Cuando en octubre de 1953 la Société Française de Traducteurs invitó a España a asistir a la conferencia preparatoria para la creación de una Federación Internacional, y cuando el Ministerio de Asuntos Exteriores me honró nombrándome delegado en dicha conferencia, comprendí que había llegado el momento, y que ya no podía declinar durante más tiempo la responsabilidad de crear una Asociación Española de Traductores, a pesar de que yo tanto temía (y sigo temiendo) no ser digna de esta importante y difícil tarea.

Entonces, con la ayuda y apoyo del insigne y admi-

rado Secretario perpetuo de la Academia, don Julio Casares, y de un puñado de traductores llenos de entusiasmo, fundamos en España, en octubre de 1954, la Asociación Profesional Española de Traductores e Interpretes, que inició con eficacia y buena voluntad una labor que ahora nos parece imposible no hubiera sido emprendida antes. Se trata no ya de la dignificación del arte de traducir y del oficio de traductor —que tal tiene que ser el resultado último y más alto de sus esfuerzos—, sino, por lo pronto, de la simple definición y afirmación de la existencia social de tal oficio.

Es evidente que las asociaciones de traductores que se han ido creando poco a poco en todos los países en estos últimos años, y que hace un año se han coordinado en una Federación Internacional, tienen ante sí una misión de enorme alcance, para los traductores mismos y para la cultura en general.

Se impone, por lo pronto, una lucha, por todos los medios posibles, contra las malas traducciones, y, naturalmente, una paralela revalorización, intelectual y económica, de las buenas. Traducción no significa necesariamente traición, «traduttore, traditore», como afirma una vieja y muy conocida frase; traducir no es, por principio, traicionar el texto original; pero sí lo es, de hecho, en



una excesiva proporción de las obras traducidas que se publican. Y lo grave del caso es que este mal va en aumento, al menos en los países de habla española.

Hay que decir, no obstante, que quizá es España el país que cuenta con la más antigua e ilustre tradición en el alto concepto y desempeño del arte de traducir. Me refiero a nuestra gloriosa escuela de traductores de Toledo, fundada allá por el siglo XI, por aquel obispo, literato y guerrero, que fue don Raimundo. Allí, en esa escuela, al amor de la ciencia, los textos de Averroes y de Maimónides, así como de otros muchos filósofos y pensadores árabes y judíos, fueron vertidos pacientemente al idioma universal de entonces: al latín. Con lo que se proporcionó esa amplísima cultura a las universidades medievales europeas, y a los hombres de ciencias y de letras de los países del oeste de Europa.

Desde la ciudad imperial que descansa bajo el arrullo del Tajo, entre los grises nubarrones de un paisaje que inmortalizará siglos después el Greco, el pensamiento antiguo —Aristóteles, vertido al latín— se disponía a revolucionar las concepciones filosóficas de la Europa de entonces. En la Universidad de París esperaban ese pensamiento Alberto de Bolstat *el Magno*, Muerbecke y, finalmente, Santo Tomás de Aquino, que, como ha dicho acertadamente un joven diplomático español, «lo convertiría al Cristianismo, lo mismo que San Agustín, en los albores de la Iglesia, convirtió a Platón».

Por ello, por la influencia que tuvo en el pensamiento europeo de los siglos medios, no quiero dejar de evocar aquel ilustre jalón en la historia de la traducción que fue la Escuela de Traductores de Toledo: una de las contribuciones más hermosas de España a la historia de la cultura humana.

Hubo un tiempo en que los mejores escritores no desdenaban ostentar en ocasiones el oficio de traductores; tales, por ejemplo, los libros traducidos por grandes estilistas, como Valle Inclán y Gabriel Miró, o por el prestigioso filósofo García Morente, entre otros; pero en la actualidad, y con las excepciones de rigor, muy destacadas e insignes algunas, la difícil e importante tarea de traducir es, con mucha frecuencia, encomendada a los irresponsables más incapaces. Da verdadera grima, verdaderos accesos de indignación —que a veces se tornan en verdaderos accesos de hilaridad— hojear algunos, y aun muchos, de los libros traducidos que caen en nuestras manos.

Esto trae a mi memoria, como encuentro más reciente y escandaloso, una obra del ilustre escritor y político francés Edouard Herriot, publicado en supuesto español por una editorial argentina.

Las causas de esta creciente imperfección de las traducciones son seguramente muy complejas y difíciles, y, por lo tanto, los remedios que se pudieran proponer.

Probablemente, como casi todos los problemas, este de las traducciones tiene una raíz de tipo económico. Los editores poco escrupulosos tienden, naturalmente, a pagar lo menos posible un trabajo que no está protegido por las leyes sociales ni por fuerza sindical alguna, y para el que, por otra parte, existe una indefinida competencia. Tratándose de un arte para el que no se exigen estudios oficiales ni aprendizaje técnico, es frecuente que cualquier persona más o menos desocupada que haya obtenido buenas notas al cursar en la escuela primaria o, a lo sumo, en el bachillerato, los más elementales estudios de un idioma extranjero, aunque nunca más volviera a practicarlos ni tenga la menor idea de los problemas de la

expresión literaria, ni de la exactitud semántica, ni una mínima cultura general, ni una nativa sensibilidad para el arte de la palabra, ofrezca por módico precio sus servicios a cualquier editor. Y es también frecuente que muchos editores sin la debida probidad, que no creen indispensable para la venta la buena calidad de las obras que editan, acepten esos baratos servicios de los aficionados. Y así está de sombrío el panorama de las traducciones.

De aquí se deduce que una de las soluciones más directas e inmediatas al problema de las malas traducciones sería que los editores satisfagan por las traducciones que publican una retribución lo suficientemente razonable, dentro de los coeficientes de costo del libro, como para poder exigir un trabajo de calidad excelente o, al menos, decorosa, realizado por personas debidamente capacitadas. Ahora bien, la historia de las reivindicaciones sociales demuestra que la retribución adecuada del trabajo sólo se llega a obtener mediante la organización defensiva de los que lo realizan. De donde resulta, por deducción indirecta, pero rigurosamente lógica, que las asociaciones nacionales de traductores, y su consiguiente agrupación en una Federación Internacional, tienen ante sí, a la vez que la definición y la defensa del oficio de traductor, la misión ampliamente cultural de elevar el nivel técnico y literario de las traducciones.

Sería necesario que, paralelamente, los propios autores, tanto como en la conveniencia y en la legítima vanidad de verse traducidos pensarán en la necesidad de verse bien traducidos, y así lo exigieran a los editores al firmar los contratos.

Más difícil y lenta, pero muy eficaz, sería la solución de una censura ejercida por el público mismo, negándose a adquirir libros mal traducidos, hasta que los editores se convencieran de que es mejor negocio dar traducciones buenas bien retribuidas que traducciones malas mal pagadas.

En España —ignoro si en algún otro país— se ensayó hace algunos años una censura oficial de las traducciones en su aspecto técnico. Todo editor que pretendiera publicar un libro traducido estaba obligado a someter la traducción a cierto organismo oficial, cuyos funcionarios habían de revisar y aprobar o rechazar el trabajo presentado. Pero, como se dice en España, quien hizo la ley, hizo la trampa, y algo debió de fallar en el funcionamiento de esta fiscalización técnica cuando, de hecho, ha sido abandonada.

Interrumpiendo esta enumeración, a la que luego volveré, quisiera hoy también decir algunas palabras sobre las dificultades de traducir de un idioma en otro, que constituyen un problema viejo como los siglos. Y cuanto más grande es el mérito literario de la obra, mayor es la necesidad de la práctica y conocimientos literarios por parte del traductor. Por ejemplo, a través de los siglos se han hecho traducciones de los clásicos chinos, muchas de las cuales son doctas y llenas de genio poético, como las de Arthur Waley, que, en cuanto de poesía se trata, ha sabido reflejar la idea china y crear un estilo literario único que entusiasma a los lectores eruditos ingleses.

Bien es verdad que si la traducción de la poesía a lenguas relativamente afines ha sido declarada punto menos que utópica, la doble tarea de seleccionar y traducir un tomo de poemas chinos de todas las épocas es simplemente aterradora para quien la emprenda sin una considerable dosis de inconsciencia; pero yo, que aquí os hablo, suelo ser bastante inconsciente, y por eso, al igual!



que Waley, publiqué en la «Revista de Occidente» una *Breve Antología de Poesía China*.

La verdad es que si de la poesía china quitamos lo intraducible —en este caso sí que totalmente intraducible—, su ritmo, su rima, su afonía y aun su dibujo —no olvidemos que en China se escribe con pincel—, lo que queda es algo tan abstracto y genérico, tan escueto y tan amplio al mismo tiempo, que resulta quizá inexpressivo, al menos como exponente diferenciador de una poesía exótica.

Y si nos pusieran en la ineludible obligación de señalarle alguna nota distintiva, habría que buscarla siempre dentro de lo formal en la expresión y lo llamaríamos tan sólo sencillez.

Sin duda, dentro de la variedad de impulsos poéticos, hay algunos a los que el poeta chino es particularmente sensible. Entre ellos, en primer término, las incitaciones de la Naturaleza, del paisaje. Más que ningún otro, el poeta chino es el arpa eólica que vibra —canta o gime— a la caricia o a la herida del paisaje; de la luz, del color, de la brisa y de la lluvia, de la luna y del sol; de todos los misteriosos efluvios, sutiles o violentos, de la tierra y del cielo. «En la poesía china —dice Goethe— la naturaleza exterior acompaña siempre al hombre. Se oye constantemente el chapuzar de los pececillos dorados del estanque, los pájaros cantan siempre en la enramada, el día es siempre alegre y soleado, la noche siempre clara; se habla mucho de la luna...» Esto, con perdón del honorable genio occidental, no es rigurosamente exacto. En la poesía china también ulula siniestro el huracán en el otoño, y, en invierno, clava la nieve sus cristales en los miembros ateridos del árbol y del hombre.

En cuanto a las alusiones simbólicas son legión las que han de resultar oscuras para el occidental no iniciado en las respectivas claves.

¡Cuánto contrabando erótico en esas inocentes y candidas flores de melocotonero, en esa dulce brisa que acaricia incansable las hojas sollozantes de los sauces, en ese color de martín pescador, cuya presencia en muchos poemas seguramente sorprende, por injustificada, a los lectores europeos!

Resulta, pues, que los poemas chinos, tan sencillos cuando leídos en su traducción al castellano, presentan en su forma original complejidades tan profundas y, a veces, tan desconcertantes, que, no sólo para los sinólogos europeos, sino aun para los letrados chinos, su interpretación significa, a veces, una muy árdua tarea.

Volviendo a lo dicho, he hablado antes de la necesidad

de una retribución razonable, dentro de las posibilidades editoriales, para personas debidamente capacitadas; de la conveniencia de que los autores exigieran una buena traducción de sus obras; de la posible censura ejercida por el público que se niegue a adquirir libros mal traducidos, y de reanudar aquel ensayo que se hizo hace algunos años en España de una censura oficial de las traducciones en su aspecto técnico.

Queda, pues, por último, la labor depuradora de la crítica en sí. Me refiero, naturalmente, a una crítica en las revistas literarias y en las secciones correspondientes de la prensa en general, especialmente dedicada a los libros traducidos, y no sólo a su contenido, sino, con particular atención, a la traducción misma. Ya me doy cuenta de que si gran parte de la crítica no cumple inteligente y concienzudamente su misión cuando se ejerce sobre la obra en su edición original, si es, con frecuencia, banal y aun venal, es mucho pretender que resulte más rigurosa y orientadora para las traducciones. Pero, aunque sea mucho pretender, hay que pretenderlo.

No me parece frívolo ni inoportuno destacar ante esta seria audiencia la crítica de traducciones realizada en España durante bastante tiempo por un popularísimo y excelente periódico humorístico español: «La Codorniz», que dedicaba una sección, muy sabrosa y leída, a reproducir frases pintorescamente disparatadas de los libros recientemente traducidos al español, con indicación del título. No sería muy aventurado suponer que esta sección de «La Codorniz» haya contribuido algo a que editores y traductores pusieran un poco más de atención en sus traducciones, y sería de desear que persistiera y se extendiera esta crítica, humorística o no, iniciada por «La Codorniz».

En suma, señores, todos los medios me parecen buenos y todos me parecen pocos para elevar el arte de la traducción y, paralelamente, el oficio de traductor, tan poco estimado en todos los aspectos, como difícil, noble y trascendental cuando se ejerce como debe ejercerse: con un profundo y amplio conocimiento de ambos idiomas, con un indispensable sentido y buen gusto literario y semántico y con una cultura general que sólo al que ha traducido libros y escritos de diversos géneros y materias sabe hasta qué punto tiene que ser extensa y varia.

(Conferencia leída en la Biblioteca Nacional con motivo de la Exposición del Libro Femenino.)

## Pasan los cómicos...

POR JULIA MAURA

Estamos en Madrid, en el año de gracia de 1999. Mejor dicho, están; porque, seguramente, nosotros no veremos nunca ese mes de mayo con sus tradicionales fiestas de San Isidro, muy parecidas a las de ahora, con sus verbenas ruidosas, con sus fuegos artificiales, con sus flores abiertas en los jardines.

Por la Gran Vía nueva, nuestra actual calle de Toledo, llegan dos modestos autocares ocupados por una compañía de cómicos. Cruzan el puente colgante, que sobre el Manzanares acaba de inaugurar el Ayuntamiento, y se detienen junto a las riberas del río, en un solar donde hasta hace bien poco tiempo sobrevivían todavía