

LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN LAS VERSIONES DIRECTA E INDIRECTA TRADUCIDAS AL ESPAÑOL DE «XI YOU JI» (西遊記)

Yun-chi Chang
Tamkang University
Hai-ruo Yu
Ministry of Foreign Affairs, Taiwan

X*i you ji* (西遊記) es una de las cuatro obras más importantes¹ de la literatura china de época clásica; un libro de fantasía publicado durante la dinastía Ming que cuenta con un personaje muy popular, el rey Mono, protagonista indiscutible a lo largo de toda la narración, similar a la importancia que tiene don Quijote en las letras españolas.

La obra está compuesta por cien capítulos que narran el viaje que hizo el maestro Tang a la India en busca de los textos sagrados. Durante esa travesía gozó de la protección de sus tres discípulos: Sun Wukong (孫悟空), Zhubajie (豬八戒) y Sha Wujing (唐三藏); un grupo de animales antropomórficos. En el transcurso sufrieron ochenta y un desastres para poder conseguir los textos que los convertiría en budas.

A lo largo de varios capítulos el autor transmite la cultura, la religión y el pensamiento del confucianismo, pero también del budismo y del taoísmo mediante la comunicación no verbal de los personajes,

1 Las otras son *Romance de los tres reinos*, *A la orilla del agua* y *Sueño en el pabellón rojo*.

con escenas muy dinámicas y vivas. En el presente estudio nosotros compararemos esa comunicación no verbal que se recoge en las dos versiones traducidas al español, tanto directa como indirecta, con el objetivo de analizar a qué tendencia pertenece cada una.

1. TRES VERSIONES: LA OBRA ORIGINAL Y DOS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

Las tres obras de este clásico, la versión original en chino y dos traducciones al español, forman parte del corpus que hemos elaborado para analizar la comunicación no verbal de los personajes y comparar su traducción.

- 1) Wu Cheng'en [吳承恩]. *Xi you ji* [西遊記]. Taiwán: Editorial Shi Yi. 2004. Impreso.
- 2) *Peregrinación al Oeste*. Trad. María Paz Lecea y Carlos Trigoso Sánchez. Pekín: Editorial Lenguas Extranjeras. 2005. Impreso.
- 3) *Viaje al Oeste: Las aventuras del rey Mono*. Trad. Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang. España: Editorial Siruela. 2006. Impreso.

Las dos versiones traducidas al español son de la misma época y cada una ha sido fruto del trabajo de dos traductores. En *Peregrinación al Oeste* los dos traductores versionan el libro directamente del francés. En la lengua gala la obra está dividida en cuatro tomos de veinticinco capítulos cada uno, los cuales cuentan con la representación de uno de los cuatro personajes en la cubierta. *Viaje al Oeste* fue traducido directamente del chino por una pareja formada por marido español y mujer taiwanesa. El clásico se ha aglutinado en un solo volumen que supera las dos mil doscientas páginas en papel biblia.

2. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN LITERATURA

De acuerdo con Fernando Poyatos, los seres humanos, como el medioambiente, nos expresamos con signos que van más allá del lenguaje. En su artículo titulado "La comunicación no verbal: algunas de

sus perspectivas de estudio e investigación" define la comunicación no verbal como:

las emisiones de signos activos o pasivos constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración (68).

La comunicación no verbal desempeña un papel importante en la literatura, puesto que en un texto narrativo se puede encontrar no solo las características de los personajes, sino también los mensajes escondidos en las frases (Chang 50).

Holoka (1992) considera la comunicación no verbal como la llave de la percepción. De este modo, en su trabajo se centra en abordar las descripciones que realizan los autores griegos y romanos, que clasifica en cuatro categorías: apariencia física, signo corporal, expresiones faciales y espacio personal. La apariencia física tiene un papel destacado en la comunicación cara a cara, de manera que podemos decidir si vamos a expresar u ocultar los sentimientos; de hecho, en la literatura clásica, la apariencia física no siempre coincide con el estado mental, por lo cual se convierte en un contraste irónico que se deja notar en el estado social de los protagonistas.

Del mismo modo, los signos corporales son vías cruciales para la interacción. Normalmente, los comportamientos tácitos son señales más que fiables que evidencian un sentimiento sincero. Con respecto a las expresiones faciales, estas pueden intensificar la comunicación verbal e incluso cambiar el parámetro de la interacción interpersonal. Asimismo, el autor cita el libro de Hall (1966) para hablar de la experiencia humana del espacio, cómo había distinguido el espacio personal; o, dicho de otra manera, la distancia personal. Para él, hay cuatro tipos de distancia personal: íntimo, personal, social y público. Por último, en cuanto al estudio de la literatura clásica desde la perspectiva de zonas de intervención aún la conducta y la implicación de las personas en una cultura específica.

Fernando Poyatos (2003) trata la interdisciplinariedad de la comunicación no verbal desde perspectivas distintas. Por ejemplo, al

principio, con el fin de verificar el esquema de los intercambios sensoriales, hace una breve introducción sobre las funciones de nuestra percepción y resume los procedimientos sensoriales de emisión y recepción: el sonido, el movimiento, las actividades químicas y térmicas, la consistencia y fuerza, el peso, la textura, el color y la luz. Además, plantea la importancia de la "faz hablante" a la hora de la interacción kinésica, que comprende cuatro atributos: permanentes, cambiantes, dinámicos y artificiales. Del mismo modo, interpreta la realidad del discurso interactivo como una actividad "verbal, paralingüística y kinésica" que se estimula por ideas y acciones a través de la relación estrecha que mantiene con la cultura y con la educación social, la personalidad y el estado de ánimo de los oradores. Al final, este investigador destaca el factor cinético de la comunicación no verbal: todo movimiento, gesto e incluso mirada que percibimos visualmente nos ofrece una implicación clara durante la comunicación interpersonal.

Por su parte, para Cestero (2006) los signos no verbales constituyen la base a la par que un método fundamental de la comunicación humana. En su artículo se centra en los discursivos irónicos basados en los sistemas paralingüístico y kinésico de la comunicación no verbal. En primer lugar, según el autor, los modificadores sonoros en el sistema paralingüístico pueden determinar la información que se quiere transmitir en una expresión oral. Por ejemplo, una exclamación sonará irónica cuando se eleva el tono o se prolonga el sonido de algunos términos concretos. En segundo lugar, la reacción física y emocional es otro factor que influye en el sentido de un discurso. En relación con los gestos cinéticos, hay tres categorías básicas: los gestos faciales y corporales, la convencionalidad de repetir ciertas conductas y las posturas comunicativas. Estos movimientos corporales pueden variar fácilmente el significado de las expresiones orales.

En tercer lugar, la autora señala la importancia del sistema proxémico, gracias al cual identifica la relación entre los seres humanos y los espacios naturales. Por ejemplo, una aproximación puede indicar intimidad interpersonal, mientras que la separación de dos personas nos transmite rechazo o indiferencia. Para concluir, sugiere la importancia de los marcadores no verbales en la construcción de los discursos,

ya que estos no solo añaden información adicional a las expresiones orales y recuperan carencias verbales, sino también estructuran la conversación y perfeccionan la interacción interpersonal.

Kilmukhametova y Marugina (2014) han investigado cómo se expone la comunicación no verbal en los textos de ficción. Por un lado, introducen el concepto de comunicación narrativa, que se divide en tres niveles donde interactúan los seis participantes principales. Asimismo, con el fin de cumplir las necesidades de su estudio, proponen una estructura más simplificada de la comunicación narrativa. De este modo, plantean dos espacios: el espacio interior, retratado en la ficción, y el espacio exterior, identificado con el proceso narrativo. Con ello pueden estudiar qué papeles desempeña la descripción de elementos no verbales, que incluyen los gestos y las expresiones faciales. En este sentido, ejemplifican la estructura. Concluyen que el punto de vista del narrador influye en la interpretación de los marcadores no verbales. Cuando un personaje de ficción narra su propia historia desde el espacio exterior, o sea, usando la tercera persona, revelará datos nuevos en sí mismo, ofreciendo a los lectores una perspectiva distinta de la narración.

Khachibabyan (2017) opina que, comparada con la comunicación verbal, es más difícil regular la comunicación no verbal, ya que no se puede controlar la conducta instintiva. En su artículo titulado "Non-verbal communication and cues in Armenian-American literary discourse" expone las características de la comunicación no verbal en el texto literario. Para ello, se apoya en dos obras escritas por autores armenio-estadounidenses. Así pues, analizando los marcadores no verbales en la literatura de la diáspora armenia se puede explorar el sentimiento del exilio, fracaso, aislamiento y dolor, presente en los textos. En las dos obras elegidas se constata que la mirada y las expresiones faciales de los personajes son determinantes a la hora de mostrar un sentimiento inmenable. A la par, aparece el concepto del *silencio* en la comunicación no verbal: la gente esconde lo que siente y sus expresiones faciales son mínimas. Al interpretar este *silencio* en la obra, se enriquecerá la etopeya de los protagonistas y los mensajes escondidos. Este autor menciona, además, que la descripción de la

apariencia, e incluso el color de la ropa, revela el estado de ánimo de los personajes.

Con respecto a la comunicación no verbal en la literatura, Barbara Korte ha recogido la definición realizada por varios psicólogos en su libro *Body language in literature*. En términos generales, se trataría de "unas emisiones de signos no léxicos, somáticos, artefactuales y ambientales contenidos en la cultura". Esta profesora entiende que la comunicación no verbal cumple un papel importante en las actividades sociales, puesto que la gente, consciente e inconscientemente, emite o recibe informaciones desde signos no verbales durante el proceso de interacción humana (Korte 26). De hecho, observando la expresión corporal que se describe en un texto narrativo se puede profundizar en la comunicación interpersonal, pues a través de ella, los lectores conocen los sentimientos, los pensamientos y las características personales de los personajes (Korte 27).

Korte menciona en su obra diez atributos distintos de la comunicación no verbal con unas funciones específicas en la literatura (Korte 128-159):

- 1) La comunicación no verbal en la acción narrativa. La percepción de esta comunicación no verbal por parte del otro protagonista generará pensamientos o reacciones que influirán en la acción posterior.
- 2) La comunicación no verbal para indicar el estado mental. Es una de las funciones principales de la comunicación no verbal en el texto literario. Estos procesos y estados mentales incluyen los sentimientos y los propios pensamientos de los personajes.
- 3) La comunicación corporal para indicar el tipo de la relación interpersonal. Otra función crucial en el texto narrativo para mostrar las relaciones interpersonales entre los personajes. Con la ayuda de la comunicación corporal, los lectores podrán explorar cómo interactúa, personal y socialmente, la gente.
- 4) La comunicación no verbal para representar e identificar a un personaje. Los lectores interpretan las características de los personajes de ficción gracias a la comunicación no verbal, incluyendo el género, la edad y su origen y estrato social. Al igual que en la

vida real, los atributos externos suelen reflejar la personalidad de esos personajes.

- 5) La autenticación. Está demostrado que la comunicación no verbal ayuda a autenticar el mundo que el autor ha inventado para hacer que la interacción parezca más real.
- 6) La dramatización. La comunicación corporal favorece que los sucesos aparecidos en una obra de ficción sean espectaculares, concretos y vivos. Todos los detalles de la comunicación no verbal ilustran una realidad más concreta.
- 7) La comedia y la sátira de la comunicación no verbal. Exagerando comportamientos y acciones, la comunicación corporal se convierte en instrumento eficaz para representar comedias y caricaturas.
- 8) Las imágenes de la comunicación corporal. Es decir, aspectos de la comunicación no verbal se emplean para formar una imagen. A algunos novelistas modernos les gusta adoptar la comunicación no verbal simbólica en sus obras.
- 9) La temática de la comunicación no verbal. La comunicación corporal fruto del contacto entre los personajes principales demuestra el valor de las relaciones interpersonales; además, sirve para contraponer lo que está bien a lo que está mal en las novelas.
- 10) Las funciones técnicas y estructurales de la comunicación corporal en el texto narrativo. La comunicación no verbal desempeña un papel importante en la transmisión narrativa, ya que ayuda a establecer contrastes y correspondencias entre los personajes del texto.

En el presente trabajo hemos elegido cuatro de dichos tipos de la comunicación no verbal para nuestro análisis: la comunicación corporal para indicar el tipo de la relación interpersonal, la comunicación no verbal para representar el estado mental, la autenticación y las imágenes como ejemplo de comunicación corporal.

3. LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN TRADUCCIÓN

Debido a la diferencia cultural, es posible que un elemento no verbal tenga varios significados, puesto que un sentimiento puede transmitirse por medio de diferentes signos corporales. Por tanto, cuando se traducen los marcadores no verbales, hay que aclarar el sentido de cada signo para no provocar un malentendido (Hu 77).

Todavía la comunicación no verbal tiene que recorrer un largo camino en el seno de los estudios de traducción, pues su presencia es muy reducida. A continuación, repasaremos los trabajos más destacados sobre este tema.

Gaya, Cerdán y Llobera (2000) proponen un modelo semiótico de transcripción en la comunicación no verbal; una correlación entre la expresión oral y la comunicación no verbal de los personajes, así como el empleo de herramientas convincentes para comprender los marcadores que caracterizan a los protagonistas y la necesidad de determinar cuál es la mejor estrategia para facilitar la comprensión lectora. A través de este modelo, se puede analizar la comunicación corporal, o sea, los elementos no verbales, y estudiar la kinésica y la proxémica de la comunicación no verbal.

En cuanto a la transcripción, esta compone los aspectos numéricos, el contexto, el texto, los personajes, la posición, la kinésica y la proxémica. Con el fin de comprobar esta teoría, los autores recurren a la novela italiana *El gatopardo* y su versión traducida al catalán. En este sentido, afirman que en la novela existe gran cantidad de elementos que aluden a expresiones faciales y lenguajes corporales. De igual modo, resaltan que la carencia de los marcadores no verbales que sirven para regular la interacción entre los personajes complica la reinterpretación.

En un trabajo de Braga Riera (2007) queda patente la complejidad del lenguaje no verbal en los textos teatrales, lo que provoca el mal uso de términos durante el proceso de traducción. Este investigador se centra en la comunicación no verbal de versiones traducidas al inglés de comedias españolas del Siglo de Oro. En cuanto a la reinterpretación de la traducción teatral, para este autor existen elementos no verbales que desempeñan un papel destacado en el texto meta, como

los marcadores fónicos, los gestos de los actores, el propio traductor y el sistema sociohistórico de la época en la que la obra se estrena. Hablando de la pertinencia de los gestos, Jorge Braga comenta que la versión traducida al inglés recoge más movimientos y gestos para los actores; es decir, los traductores han ampliado la información escondida en la versión original, explicitando los detalles que deben tenerse en cuenta en el escenario. Después de todo, cuando se reinterpretan los textos teatrales, hay que prestar atención no solo a la transposición textual, sino también a otros elementos no verbales. Solo así se puede reproducir a la perfección la obra de una cultura a otra.

Por su parte, Hu (2010) plantea la importancia de la comunicación no verbal en la cultura china y sugiere cinco técnicas para traducir la comunicación corporal, técnicas basadas en la equivalencia funcional. En primer lugar, como algunos términos tienen el mismo significado pese al contexto cultural, se puede optar por la extranjerización para preservar su sentido original. En segundo lugar, la amplificación es necesaria para que los traductores reproduzcan los elementos no verbales, ya que contienen mensajes ocultos que, si se trasladan de manera incorrecta, confundirían a los lectores de la cultura meta. De hecho, se añaden palabras con el objetivo de transmitir completamente el significado de los marcadores no verbales. En tercer lugar, si estamos ante un texto con elementos tradicionales de esta cultura oriental, el autor propone *la anotación* para explicar el sentido histórico. En cuarto lugar, cuando el sentido de un elemento no verbal de la obra original se corresponde con otro marcador corporal, es importante recurrir a la sustitución, afirma el autor, para acercarlo a la cultura meta. Por último, si un lenguaje corporal no cuenta con su traducción correspondiente, los traductores pueden aplicar la quinta técnica, la paráfrasis. En este caso, tendrán que explicar lo más claro posible su significado para que los lectores de la versión traducida comprendan el concepto general.

Como fruto de su tesis doctoral, Chang (2012) realizó un estudio comparativo de la traducción de la comunicación no verbal en la literatura china. Para ello, se basó en la novela china *Xi you ji* y las dos versiones traducidas al español. De acuerdo con la teoría de las funciones semiótico-comunicativas de los marcadores no verbales propuesta

por Poyatos y las funciones y los efectos literarios de la comunicación no verbal que defiende Korte, la autora analizó cómo influyen las características, el efecto visual y la importancia de la comunicación corporal en los personajes de la novela. De este modo, Chang elaboró una nueva clasificación sobre las técnicas de traducción de la comunicación no verbal: traducción del gesto del texto original por el mismo gesto con el significado original, traducción del gesto original por el mismo movimiento, pero sin el significado de origen, traducción del estado original por otro gesto preservando el significado original y traducción del gesto de origen por otro movimiento diferente, con lo que pierde el significado original.

Este esquema suplía sus necesidades durante la investigación. Así pues, después de analizar sesenta y cuatro ejemplos que caracterizaban a los tres personajes principales, Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang, la autora pudo determinar que la comunicación no verbal es sumamente importante para representar e identificar a los protagonistas de la novela.

Taranenko y Marynina (2015) han observado el uso lingüístico de la sonrisa como marcador corporal en la comunicación no verbal en varios textos literarios en inglés y sus traducciones al ucraniano. En los resultados del estudio, los autores señalan que la sonrisa, como un signo emotivo que es, tiene la función de transmitir un sentimiento humano; al mismo tiempo, también es un marcador comunicativo en la relación interpersonal. Su análisis ha puesto sobre la mesa que la dependencia verbal, formada por expresiones orales, idiomáticas y repetitivas, es capaz de revelar la manera y el significado de la sonrisa. Asimismo, se nomina otra estructura verbal que antepone el verbo al nombre del órgano para transmitir el mensaje de la conducta no verbal a través del dicho órgano. Las preposiciones también permiten conocer las emociones gracias a la descripción de los movimientos.

En cuanto a las técnicas para traducir la sonrisa al ucraniano, los autores sugirieron las siguientes: la traducción literal, la traducción del antónimo, la sustitución gramatical, la especificación, la generalización, la modulación y la compensación. Gran parte del término *sonrisa* que aparece en los ciento cincuenta y tres fragmentos literarios fueron traducidos al ucraniano literalmente, un 46 %. La compensación es la

segunda técnica más empleada en la traducción inglés-ucraniano, con un 16 %. En conclusión, la sonrisa, como marcador no verbal, expresa diversas emociones, razón por la cual es complejo hacer una traducción adecuada para transmitir el significado del lenguaje corporal al idioma meta.

Amandadi, Abootorabi y Sharififar (2018) se han centrado en el estudio de la traducción de los signos no verbales en los subtítulos del cine. Normalmente, debido a la carencia de tiempo y espacio, los signos de la comunicación no verbal han sido ignorados en la traducción del subtítulo. Sin embargo, estos elementos no verbales, que incluyen los movimientos, los gestos, los sonidos y los colores, son tan importantes como las expresiones verbales. A través de las veinte películas elegidas del inglés, los autores han investigado las técnicas adoptadas por los traductores persas para reinterpretar esos marcadores no verbales. Los investigadores basan su trabajo en un marco teórico que comprende cuatro modificaciones semióticas: la alteración comunicativa, de paralenguaje al lenguaje verbal, de imagen al lenguaje verbal y del sonido al lenguaje verbal. Del mismo modo, añaden tres formas de explicitación en el subtítulo: la amplificación, la especificación y la reformulación. Gracias a ello sabemos que la amplificación es la técnica más usada para versionar del inglés al persa los subtítulos. Debido a la diferencia cultural, resulta lógico que los traductores necesiten añadir información complementaria para descodificar los elementos no verbales de esos subtítulos del cine. Poyatos ha establecido cuatro categorías de las funciones semiótico-comunicativas en la comunicación no verbal de los personajes. Su objetivo es observar si se traslada al lenguaje meta el comportamiento y su significado (Chang 76-77):

- 1) Significante y significado: describe la conducta y a la vez explica su significado.
- 2) Significante y no significado: interpreta la conducta, pero no su significado. Esto puede provocar los siguientes problemas:
 - a) Que se utilice la conducta kinésica en otra época histórica en la cual no ha sido adoptada todavía.

- b) Que se confunda con la conducta de otra cultura, e incluso con una parecida, pero que no son iguales.

Chang reorganizó esta categorización y propuso otras cuatro que siguen una estructura más concreta (Chang 74). Utilizaremos las siguientes para llevar a cabo nuestro estudio:

- 1) Traducción del gesto del original por el mismo gesto manteniendo el significado original.
- 2) Traducción del gesto del original por el mismo gesto perdiendo el significado original.
- 3) Traducción del gesto del original por otro gesto manteniendo el significado original.
- 4) Traducción del gesto del original por otro gesto perdiendo el significado original (incluye la reducción u omisión).

4. LA TRADUCCIÓN INDIRECTA

Las traducciones indirectas se denominan también traducciones de segunda mano, de relevo, mediadas y de intermediación. Se trata de traducciones que se realizan de un texto ya traducido, que funciona como intermediario, a otra lengua. La traducción indirecta se podría definir como la traducción de la traducción de la obra original. En este caso, el texto traducido actúa como una fuente literaria que ayuda para traducir de una lengua ya conocida (partida) a otro idioma determinado (meta). Pero, además, funciona como un filtro al seleccionar y decidir las obras que se van a traducir.

Según las palabras de Toury:

la traducción de segunda mano siempre implica más de dos sistemas, se puede tomar como indicio de la posición de una literatura en relación con otras lenguas, que actuaban como mediadoras, y con otras literaturas, que actuaban como mediadas (187).

Hay varios factores por los que se opta por la traducción indirecta. Aquí proponemos algunos:

- 1) El idioma es menos importante. Como el idioma de la versión original no es muy conocido y empleado en el campo de la traducción, se requiere una tercera lengua potencial, que pasa a ser una intermediaria que sirve de puente entre la lengua de origen y la lengua meta. En este sentido, Nieves Jiménez Carra argumenta lo siguiente:

En el siglo XIX, era muy frecuente encontrar traducciones indirectas en España. Esta situación estaba motivada, entre otras razones, por la preponderancia del francés sobre el inglés, lo que hacía que la mayoría de las traducciones de obras originalmente escritas en este último pasaran por manos francesas antes de llegar a las españolas. Por lo tanto, no es de extrañar que la que aquí se analiza sea de este tipo. En este caso, el texto inglés se tradujo al francés y de este, al español (126).

- 2) Es una lengua minoritaria. Las lenguas y culturas minoritarias cuentan con poco peso en la cultura meta. No se consideran idiomas imprescindibles, pues se sitúan en la periferia frente a las lenguas protagonistas, por lo que se requiere de una tercera lengua entre el idioma original y el meta.
- 3) Subyacen motivos económicos. Si un editor necesita a un traductor que domine un idioma que es difícil en la lengua original, contrata a un traductor que domine un idioma más usado, por ejemplo el inglés, porque es más económico, eficaz y sencillo. De este modo, el texto se traduciría a otra lengua a través del inglés, que funciona como puente. Domínguez Pérez (2008) señala el caso de un editor vasco que quiere publicar la traducción de un texto en lengua vietnamita. En este caso, se contrataría la traducción de un texto inglés de la misma obra con el fin de ahorrar tiempo y dinero.

5. LA TRADUCCIÓN INDIRECTA DE LA LITERATURA CHINA

El informe *Panorámica de la edición española de libros 2018. Análisis sectorial del libro*, publicado por el Ministerio de Cultura y Deporte de España, señala que las diez lenguas más traducidas durante ese año fueron (ordenadas del mayor porcentaje al menor) el inglés, el francés, el castellano, el japonés, el alemán, el italiano, el catalán, el portugués, el ruso y el gallego (25). Este documento nos muestra que el chino ni siquiera está en el *ranking* de las lenguas más traducidas en España.

Para hablar de la traducción de literatura china y su peso en los estudios traductológicos recurrimos a la teoría de los polisistemas, creada por el profesor israelí Even-Zohar. El polisistema literario clasifica géneros: literatura adulta, infantil, original y traducida, etc. Cada uno es un sistema individual, pero se intercambian, dependiendo de circunstancias externas o internas (sociales o culturales). Por tanto, es un sistema que no permanece siempre estático ni fijo, sino que se traslada del centro a la periferia o de la periferia al centro. La traducción de literatura china está en la periferia; un trabajo bastante limitado en el ámbito de la traducción editorial. Como la traducción literaria china tiene una importancia tan escasa, ni siquiera nos detendremos en mencionar el porcentaje que supone la traducción indirecta de la literatura china.

De este modo, muchas obras de la literatura china se versionan del inglés y del francés al español. Son traducciones indirectas. Para Prado-Fonts (49), hay una abundancia de literatura china escrita en inglés y en francés en el mercado occidental más que en el chino:

It is not unusual to find many literary works that are commercialized in the West (or, at least, in Catalonia and Spain) as Chinese literature, but which are written in languages other than Chinese —mainly English or French [...]. It is interesting to note the relation between many of these works written in English or French and some of the issues discussed above. Caught inside the "prison-house of recognition", 40 these novels

often use self-orientalizing techniques, stereotypes and exoticisms in order to win the complicity of the Western popular market.

Marín-Lacarta (2008) aporta otra razón en su investigación. En ella ha podido entrevistar a editores y les ha preguntado los criterios cuando buscan traductores para versionar las obras chinas al español. De este modo, gracias a ella sabemos que los tres factores destacados que determinan que la balanza se incline hacia la traducción indirecta son el mercado (el tiempo y la economía), la falta de especialistas (la búsqueda de traductores del chino al español es un asunto complicado) y la desconfianza (los traductores y los editores no se sienten seguros con estos encargos). Ello queda patente en el siguiente fragmento:

[...] las obras nunca llegan directamente del chino, existen distintas posibilidades: el editor conoce la obra en inglés o en francés a través del catálogo de una editorial extranjera o bien da con la traducción en lengua occidental en una feria, a menudo a través de un agente. Una vez resuelto publicar el libro, el editor debe tomar de modo ineludible una decisión: obtener el original chino, conseguir los derechos y buscar a un traductor de chino, o bien encargar la traducción a partir de la versión que ha llegado a sus manos, en inglés o en francés. Observamos que más de la mitad de las traducciones encargadas (63 %) se han hecho a partir de la traducción inglesa o francesa, lo que refleja que el rol de estas traducciones ha sido indispensable para la recepción de la narrativa china contemporánea en España.

Estos dos factores explican la razón por la que la mayoría de la literatura china traducida al español procede del inglés o del francés como lengua puente para traducir la obra.

El debate sobre lo adecuado y lo preciso en una traducción, entre la traducción directa y la traducción indirecta, nunca ha cesado, pues cada uno tiene sus partidarios. Un ejemplo de ello es la columna que publica Deng (2020) en el periódico *Mingbao*, en la cual indaga sobre la traducción indirecta como tema de investigación basándose en la obra *L'étranger* del escritor francés Albert Camus y comparando varias

versiones traducidas al chino: las del francés (traducción directa) y las del inglés (traducción indirecta). Quería comprobar cuál era mejor. El resultado le sorprendió bastante. La versión indirecta tiene aspectos positivos, ya que transmite el contexto y los escenarios de la obra original. No es inferior en absoluto en comparación con la traducción directa. Y la autora afirma lo siguiente:

La versión traducida al inglés en la que se basa la versión traducida china debe acercarse a la obra original y transmitir a los lectores del inglés el contexto y los escenarios de la obra original (incluso el traductor chino). Como consecuencia, el grado (nivel) de la versión traducida al inglés y del traductor son claves.

De este modo, cuando nos enfrentamos a un texto traducido que se sitúa próximo al texto original, en el que el traductor comprende y transmite la intención del autor, la traducción indirecta también llega a ser una buena obra de traducción.

6. UNA VERSIÓN ESPAÑOLA DE «XI YOU JI» EN LA TRADUCCIÓN INDIRECTA CAMUFLADA

La diferencia entre la traducción indirecta y la traducción indirecta camuflada es, según la investigación de Marín-Lacarta, la siguiente:

A menudo en la página de créditos no se indica si la traducción es directa o indirecta, por lo que tampoco se señala en catálogos, ni se menciona cuando se hace una reseña de una obra. Observamos que se oculta el fenómeno, sea por una actitud negativa hacia él, sea por un simple desinterés. Esta ocultación se materializa en traducciones indirectas camufladas, es decir, traducciones en las que no se proporcionan datos como la lengua o el texto de partida —que es, en realidad, un texto mediador—, sino que se hace referencia al título original chino (92).

La obra *Peregrinación al Oeste*, que cuenta con cuatro tomos en español y lleva ilustraciones con dibujos de la dinastía Qing

(1644-1911), versionada por los traductores María Paz Lecea y *Carlos Trigos Sánchez*, fue publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras en 2005 y es un buen ejemplo de traducción indirecta camuflada.

La siguiente imagen reproduce la página de créditos. Como podemos apreciar, no se menciona el texto intermedio de esta traducción. En otras palabras, no se puede saber que es una traducción indirecta a partir de la información de los nombres de los traductores. Por esta razón, podríamos pensar que se trata de una traducción directa.



Figura 1. Página de créditos de la obra «Peregrinación al Oeste».

Contamos con poca información de esta versión. Sin embargo, gracias a la biografía confeccionada por el Instituto Confucio de Madrid sobre la traductora María Paz Lecea López sabemos que estuvo en

China durante un período de cinco años. Durante esa época tradujo *Peregrinación al Oeste* desde la versión francesa.

Esta es la única información que hemos encontrado y parece mencionar que es una traducción indirecta del francés. Creemos que el motivo es el que ya hemos señalado anteriormente: el francés es la lengua intermediaria de la traducción al español, y esta versión no es una excepción.

7. ANÁLISIS DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN DOS TEXTOS TRADUCIDOS AL ESPAÑOL

En este apartado llevaremos a cabo un análisis comparativo entre la versión original de la novela *Xi you ji* y las dos versiones traducidas al español: *Las aventuras del rey Mono* y *Peregrinación al Oeste*. Para ello, tendremos en cuenta las cuatro funciones semióticas-comunicativas de la comunicación no verbal propuesta por Korte (1997), a saber: la relación interpersonal, el estado mental, la autenticación y las imágenes de la comunicación corporal. Hemos seleccionado veinte ejemplos y los hemos clasificado de acuerdo con el siguiente esquema de Chang (2012) sobre la comunicación corporal en la traducción:

- 1) Traducción del gesto del original por el mismo gesto manteniendo el significado original.
- 2) Traducción del gesto del original por el mismo gesto perdiendo el significado original.
- 3) Traducción del gesto del original por otro gesto manteniendo el significado original.
- 4) Traducción del gesto del original por otro gesto perdiendo el significado original (incluyendo la reducción u omisión).

Cuando exponamos los ejemplos, haremos una introducción breve de la trama de la novela para que los lectores se aproximen de manera general a los elementos históricos y culturales mencionados en este artículo.

Por otro lado, en las tablas se podrá consultar el texto original (TO), el texto meta de la primera versión traducida al español (TM1),

el de la otra versión (TM2) y cómo se ha traducido la comunicación no verbal, señalado por letras (A, B, C y D), que equivalen al esquema anterior. La comunicación corporal que vamos a investigar la resaltaremos en negrita y la subrayaremos para que pueda distinguirse con facilidad.

7.1. RELACIÓN INTERPERSONAL

Como hemos mencionado cuando hacíamos alusión al marco teórico, la comunicación corporal desempeña un papel fundamental en la relación interpersonal. Gracias a ella los lectores pueden observar cómo se conectan los personajes en una novela.

Comenzamos contextualizando el ejemplo 1. El emperador de Jade pretende buscarle a Sun Wukong un puesto de trabajo en el palacio celestial para que no acabe con la paz en el mundo. Todos los cortesanos se lo agradecen al emperador, razón por la cual el propio Sun Wukong se ve obligado a darle también las gracias. En este caso, el autor original utiliza 唱個大喺 [chàng ge dà nuò] para interpretar el gesto de unir las manos e inclinarse a la vez que dirige unas expresiones de gratitud de forma audible.

A través de este acto observamos uno de los saludos tradicionales entre los hombres. Normalmente, el hombre de clase baja necesita hacer 唱喺 [chàng nuò] con un movimiento de 作揖 [zuòyī]; es decir, junta las manos en el pecho y hace una reverencia para expresar felicidad y respeto al personaje de clase alta o a los mayores (Tseng 65-67). De este modo, la interacción interpersonal mencionada nos revela la importancia de la cortesía en la cultura china; incluso Sun Wukong, el mono, tiene que seguirla ante el emperador del palacio celestial.

Por otra parte, en cuanto al TM1, el traductor divide los dos movimientos en este gesto, la reverencia y la expresión audible de gratitud, con el fin de hacer una interpretación completa. De hecho, como el gesto original ha sido traducido de otra manera, aunque mantiene su significado primario, consideramos que coincide con el tipo C de la traducción de la comunicación corporal. Sin embargo, como en el TM2 no se ha traducido la conducta original ni su significado cultural,

lo clasificamos como del tipo D, ya que se omite el gesto de origen y pierde el significado que le dio su autor.

Ejemplo 1.

TO	TM	Tipos
玉帝傳旨道：「就讓他做個『弼馬溫』罷。」眾臣叫謝恩，他也只朝上唱個大喏。(Cap. 4, 40).	<p style="text-align: center;">TM1</p> <p>–En este caso –concluyó el Emperador de Jade– que se haga cargo de las caballerizas imperiales y que cuide lo mejor que pueda de los caballos. Todos los cortesanos alabaron la sabia decisión del emperador, menos, por supuesto, el propio Mono, al que, sin embargo, no le quedó más remedio que <u>hacer una profunda reverencia y expresar en voz alta la incondicionalidad de su gratitud (129).</u></p>	C
	<p style="text-align: center;">TM2</p> <p>–Bueno, pues nombradle bimawen, protector de los caballos –ordenó el emperador–. <u>Todos volvieron a manifestar su admiración ante la benevolencia del emperador (94).</u></p>	D

El ejemplo 2 representa otra escena. En ella Sun Wukong le muestra a su maestro la habilidad de “volar sobre las nubes”. Al descender de ellas, Wukong habla con el maestro haciendo el gesto de 拱手 [chāshǒu]. Esta conducta proviene de la dinastía Tang: se juntan las manos y se cruzan los dedos a la altura del pecho para saludar (Huang y Chang 81). Gracias a este gesto podemos observar la cortesía interpersonal de aquella época y el respeto de Wukong por su maestro.

Por este motivo, la traducción del TM1, ‘doblar las manos’, no transmite la conducta original ni su significado respetuoso; tampoco ‘cruzar los brazos’ del TM2 corresponde con el gesto del texto origen. En este caso, como las dos versiones traducidas no han reinterpretado la conducta original, consideramos que habría que encuadrarlas en el tipo D.

Ejemplo 2.

TO	TM	Tipos
悟空弄本事，將身一 聳，打了個連扯跟 頭，跳離地有五六 丈，踏雲霞去勾有頓 飯之時，返復不上三 里遠近，落在面前， 叉手道：「師父，這 就是飛舉騰雲了。」 (Cap. 2, 19).	TM1 Ansioso por mostrar sus habilidades, Wu-Kung se elevó a una altura de cincuenta o sesenta metros, salto que rubricó con una graciosa vuelta de campana. Anduvo después por entre las nubes durante el tiempo que suele durar una comida y se desplazó hasta alcanzar una distancia de tres millas aproximadamente. A continuación, descendió de su altura, yendo a caer justamente delante del Patriarca... Esto, maestro, dijo, <u>doblando satisfecho las manos a la altura del pecho</u> , es lo que se llama volar a la altura de las nubes (89).	D
	TM2 Sun Wukong aplicó todo su saber, hizo un esfuerzo, dio un salto y se separó de la tierra unos zhang. Se sentó a caballo en una nube y viajó montado en ella justo el tiempo de una comida. Después de haber recorrido menos de tres li, descendió a tierra frente al patriarca. <u>Cruzó los brazos sobre el pecho y, haciendo una reverencia, dijo al maestro: –Esto es lo que se llama andar sobre las nubes (49-50).</u>	D

En el ejemplo 3, Sun Wukong destroza el palacio celestial y los dioses lo persiguen, pero nadie puede derrotarlo. Al final, Buda se apuesta con Wukong que no podría huir de la palma de su mano. En un principio, Wukong no confía en él; sin embargo, cuando salta, Buda gira la mano y lo empuja fuera de la Puerta Oeste. Con respecto a la conducta, 翻掌一撲 [fānzhǎng yì pū], adoptada por el autor original, no solo retrata la pelea entre Buda y el mono, sino también demuestra el superpoder de Buda, que puede vencer a Wukong con solo girar la mano.

Teniendo en cuenta este significado, la traducción del TM1, 'le dio un capirotazo', evidencia la rapidez de la acción en vez de reflejar el giro de la mano, por lo cual se deduce que no recoge la magia de Buda. Así pues, había que englobarla dentro del tipo D. Por otro lado, aunque el TM2 reinterpreta el gesto de 'volver la mano', nos parece que el acto no denota lo fácil que le resultó a Buda derrotar a Wukong. En este

caso, pese a que se ha traducido el gesto original, se ha perdido su significado. De este modo, coincide con el tipo B.

Ejemplo 3.

TO	TM	Tipos
好大聖，急縱身又要跳出，被佛祖翻掌一撲，把這猴王推出西天門外，將五指化作金、木、水、火、土五座聯山，喚名「五行山」，輕輕的把他壓住。(Cap. 7, 76).	<p>TM1</p> <p>Sin pérdida de tiempo, se agachó para coger impulso, pero cuando estaba a punto de iniciar el salto, el Patriarca Budista le dio un capirotazo que le lanzó fuera de la Puerta Oeste. Sus cinco dedos se convirtieron, al mismo tiempo, en las Cinco Fases del metal, la medra, el agua, el fuego y la tierra. Se transformaron, de hecho, en una cordillera de Cinco Picos, llamada la Montaña de las Cinco Fases, que cayeron sobre él y le aprisionaron con fuerza, haciendo imposible su huida (203).</p>	D
	<p>TM2</p> <p>¡Oh, querido Gran Sabio! Apenas se disponía a dar el salto cuando el Buda, inesperadamente, volvió la mano y echó al Rey de los Monos de la Puerta Oeste del Cielo. Convirtió sus cinco dedos en una cadena de cinco montañas compuestas de los cinco elementos: Metal, Madera, Agua, Fuego y Tierra, y la llamó Montaña de los Cinco Elementos. La montaña al momento cubrió con su mole al Gran Sabio (178).</p>	B

Para domesticar a Sun Wukong, Tang Sanzang, el monje budista, le dio una sotana espléndida y una cinta para la cabeza. Y cada vez que Sanzang recitaba los conjuros, la cinta apretaba la cabeza de Wukong, que sufría un dolor extremo. El ejemplo 4 interpreta la reacción y el sufrimiento de Wukong mientras Sanzang recita, por lo cual se utiliza 豎蜻蜓 [shù qīngtíng], 'hacer el pino', y 翻筋斗 [fān jīndǒu], 'dar volteretas', para representar una hipérbole que revela el atributo animal de Wukong.

Observando las dos versiones traducidas, vemos que ambas han equivocado el significado de 豎蜻蜓 [shù qīngtíng]. Por ejemplo, en el TM1 se ha traducido como 'dar saltos mortales' y en el TM2 se ha sustituido la acción de 豎蜻蜓 [shù qīngtíng] con una metáfora del saltamontes, de la que no se ha transmitido su significado original. Por

ello, en este caso, consideramos que ambas traducciones pertenecen al tipo D.

Ejemplo 4.

TO	TM	Tipos
三藏又恐怕他搯斷了，口中又念起來，他依舊生痛，痛得豎蜻蜓，翻筋斗，耳紅面赤，眼脹身麻。(Cap.14, 172).	TM1 Temiendo, una vez más, que fuera a quebrarla, Tripitaka volvió a su recitación y el Peregrino comenzó a verse <u>aquejado de nuevo por terribles dolores de cabeza. Eran tan insoportables que empezó a dar volteretas y saltos mortales. La cara y las orejas se le pusieron totalmente rojas, los ojos se le tornaron saltones y una extraña debilidad se apoderó de todo su cuerpo (369).</u>	D
	TM2 Sanzang, temiendo que Sun Wukong rompiera el cerco, <u>de nuevo empezó a murmurar sus conjuros y los dolores de Sun Wukong se reanudaron al momento. Se retorció, brincaba como un saltamontes, daba volteretas.</u> Su cara había enrojecido y parecía que los ojos fueran a saltársele de las órbitas (380).	D

El ejemplo 5 retrata la escena en la que Sun Wukong y Zhu Bajie, el cerdo, pelean contra el monstruo. Y como les daba miedo y pánico, el monstruo aprovecha para fugarse. En este caso, con el fin de enriquecer la viveza de la lucha, el autor adopta la expresión 金蟬脫殼計 [jīnchántuōkékè jì], que refleja una estrategia en la China antigua. En el sentido literal, se simula el proceso mediante el cual la cigarra se quita la carcasa para confundir a su enemigo natural y conseguir escapar para sobrevivir (Wu 24).

Analizando las dos traducciones, encontramos que 'el truco de la cigarra que cambia de caparazón', que aparece en el TM1, y 'el método de la cigarra que arroja su envoltura', presente en el TM2, expresan literalmente 金蟬脫殼計 [jīnchántuōkékè jì]. Por tanto, no transmiten el acto de huida del monstruo. Sin interpretaciones que ayuden a su significado cultural e histórico, es difícil que los lectores extranjeros lo comprendan. Por este motivo, en nuestra opinión, las dos versiones traducidas del ejemplo 5 encajan en el tipo D.

Ejemplo 5.

TO	TM	Tipos
<p>那行者掣了鐵棒，喝聲：「拿了！」此時八戒抖擻精神，那怪敗下陣去。行者道：「莫饒他！務要趕上！」他兩個輪起鈚，舉鐵棒，趕下山來。那怪慌了手腳，使個「金蟬脫殼計」，打個滾，現了原身，依然是一隻猛虎。(Cap. 20, 241).</p>	<p>TM1</p> <p>—¡Que no se escape! —volvió a gritar el Peregrino— ¡Hay que agarrarlo!. Y los dos se lanzaron en su persecución montaña abajo. Consciente del peligro que corría, <u>el monstruo recurrió al truco de la cigarra que cambia de caparazón</u> y, dejándose caer pendiente abajo, volvió a transformarse en un tigre (480).</p>	D
	<p>TM2</p> <p>Sun Wukong, entretanto, echando mano de su bastón, gritó: —¡Por él! En ese momento Zhu Bajie puso en tensión todas sus fuerzas y el monstruo, derrotado, abandonó la liza. —¡No le dejes marcharse! —gritó Sun Wukong—. Hay que alcanzarlo. Ambos corrieron montaña abajo, agitando su rastrillo el uno y su bastón el otro. <u>El monstruo no perdió la sangre fría y recurriendo al método "La cigarra arroja su envoltura"</u>, dio un salto y tomó al punto su anterior aspecto, es decir, se convirtió en un feroz tigre (516-517).</p>	D

7.2. ESTADOS MENTALES

El lenguaje no verbal para la indicación del estado mental es una de sus funciones principales en el texto literario. Gracias a ello, el autor puede mostrar los procesos y estados mentales de los personajes, incluidos sus sentimientos y pensamientos.

El primer ejemplo que hemos seleccionado de esta categoría se refiere a una escena en la que aparecen los dioses derrotando a Sun Wukong y regresando al cielo con su triunfo. El autor utiliza una acción, 唱凱歌 [chàng kǎigē], que significa 'cantar canciones que celebran la victoria', según el diccionario.² Con esta expresión pretende señalar la alegría por el éxito; incluso hemos encontrado también una locución

² Se consulta desde el *Diccionario de la lengua china* del Ministerio de Educación de Taiwán. Web, 6 de mayo de 2020.

verbal de uso similar, 'cantar la victoria'³ en el diccionario español. Por lo tanto, se puede deducir que la victoria tiene normalmente un sentido positivo y está asociada a la animación.

Tanto en el TM1 como en el TM2, 唱凱歌 [chàng kǎigē] ha sido traducido como 'sonar canciones de victoria' y 'entonar canciones victoriosas', respectivamente. A tenor de esto, consideramos que ambas versiones han transmitido la conducta y el significado originales; de ahí que se engloben en el tipo A.

Ejemplo 6.

TO	TM	Tipos
這真君與眾即駕雲頭，唱凱歌，得勝朝天。不多時，到通明殿外。天師啟奏道：「四大天王等眾已捉了妖猴齊天大聖了。來此聽宣。」玉帝傳旨，即命大力鬼王與天丁等眾，押至斬妖臺，將這廝碎剝其屍。(Cap. 6, 70).	TM1 El Maestro Inmortal montó entonces en la nube con los otros dioses y juntos iniciaron su triunfal viaje de vuelta al cielo. En todo el camino no dejaron de <u>sonar canciones de victoria</u> . En cuanto pusieron el pie en el patio exterior del Salón de la Luz Perfecta, uno de los preceptores celestes fue corriendo a anunciar su llegada al Emperador [...] (191).	A
	TM2 Erlang, con todos los demás, se subió a una nube y, <u>entonando canciones victoriosas</u> , se dirigió al Cielo. Pronto llegaron al Pabellón de la Luz Cósmica, donde el Preceptor Celestial anunció: —Los Cuatro Grandes Reyes del Cielo y otras deidades han apresado al mono demonio, el Gran Sabio, Par del Cielo, y han venido aquí a recibir vuestras indicaciones. [...] (165).	A

El ejemplo 7 recoge el momento en el que Sun Wukong, tras recibir la barra dorada del rey Dragón, decide probarla con su magia. Entonces los animales del mar se asustan de él. Con el fin de enfatizar e interpretar este sobresalto, el autor adopta la naturaleza de los animales marinos. Por ejemplo, en la frase 龜鱉鼈鼉皆縮頸 [guī biē yuán tuó jiē suō jǐng] se retrata que las tortugas esconden las cabezas dentro de sus caparazones. Del mismo modo, la frase 魚蝦蟹蟹盡藏頭 [yú xiā áo xiè jìn cáng tóu] explica que los peces, las gambas y los

3 Se consulta desde el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española. Web, 6 de mayo de 2020.

cangrejos ocultan la cabeza; en otras palabras, se refugian en lugares seguros. A través de la reacción natural de los animales frente a la amenaza, los lectores pueden sentir el poderío de Sun Wukong.

Analizando las dos traducciones del ejemplo 7 se puede observar que los traductores han reinterpretado la conducta de los animales marinos y también han expresado el azoramiento ante Wukong; de hecho, consideramos que ambas versiones traducidas coinciden con el tipo A.

Ejemplo 7.

TO	TM	Tipos
你看他弄神通，丟開解數，打轉水晶宮裡。諛得老龍王膽戰心驚，小龍子魂飛魄散，龜鱉鼉黿皆縮頸，魚蝦蟹蟹盡藏頭。(Cap. 3, 30).	TM 1 Tan absurdo combate duró hasta que de Nuevo se encontró en el interior del Palacio de Cristal de Agua. El Rey Dragón estaba tan asustado que empezó a temblar de miedo; las princesas dragonas, por su parte, no sabían dónde meterse. <u>Hasta las tortugas escondieron sus cabezas dentro del caparazón y los peces, gambas y cangrejos huyeron a refugiarse en lugares que creían seguros (109).</u>	A
	TM 2 Camino del palacio, Sun Wukong empezó a hacer con la barra toda clase de maravillas, mostrando los distintos pases, y asustó tanto a todos que el rey de los dragones temblaba de miedo y los príncipes estaban con el alma en un hilo. <u>Las asustadas tortugas ocultaban la cabeza; los peces, los cangrejos y los langostinos se escondieron cada cual donde pudo (72).</u>	A

Pasamos al ejemplo octavo, que muestra a Sun Wukong muy contento por lo que aprendía en la clase del maestro. Sus gestos evidencian de nuevo el lenguaje corporal empleado por el autor para señalar su alegría. Primero 抓耳撓腮 [zhuā'ěrnáosāi], 'rascar la oreja y manosear la cara'; una de las conductas típicas del mono. Según el diccionario,⁴ este gesto también se usa para indicar un momento animado, alegre. De igual modo, 眉花眼笑 [méihuāyǎnxiào], 'las cejas florecen y los ojos sonrían', se emplea para retratar las expresiones

4 Se consulta desde el *Diccionario de la lengua china* del Ministerio de Educación de Taiwán. Web, 6 de junio de 2020.

faciales de alguien que está complacido. Por consiguiente, podemos deducir que el autor pretende no solo enfatizar la felicidad de Sun Wukong, sino también revelar su atributo natural, enriqueciendo la viveza de la escena.

Con respecto a las traducciones, comprobamos que los traductores han obviado el modismo chino para reinterpretar cada palabra en español. Por ejemplo, en el TM1 se ha traducido 眉花眼笑 [méihuāyǎnxiào] como 'una sonrisa de satisfacción la cruzaba de oreja a oreja'. Aunque no coincide totalmente con la expresión original, se ha transmitido su sentido de alegría. En cuanto al TM2, se ha sustituido por 'de la excitación, sus ojos estaban muy abiertos'. Utilizando una expresión facial similar, el traductor ha conservado su significado original. Por este motivo, clasificamos ambas traducciones del ejemplo 8 dentro del tipo C.

Ejemplo 8.

TO	TM	Tipos
孫悟空在傍聞講，喜得他抓耳撓腮，眉花眼笑，忍不住手之舞之，足之蹈之。(Cap. 2, 14).	<p>TM1</p> <p>Wu-Kung, que había acudido también a escuchar las enseñanzas del maestro, se sentía tan emocionado por lo que oía que <u>empezó a rascarse la oreja y a manosearse la cara. Una sonrisa de satisfacción la cruzaba de oreja a oreja.</u> Sin poderse contener, se puso a bailar a cuatro patas [...] (80).</p>	C
	<p>TM2</p> <p>Una vez, durante la plática, Sun Wukong se entusiasmó tanto que, en su emoción, empezó a <u>pellizcarse detrás de las orejas y a restregarse las mejillas. De la excitación, sus ojos estaban muy abiertos,</u> no podía quedarse tranquilo un momento y agitaba sin cesar las piernas y los brazos (38).</p>	C

En el ejemplo 9, un monstruo secuestra a una princesa y la obliga a ser su esposa. Para rescatarla, Sun Wukong y sus compañeros inician una lucha, con lo que consiguen enfurecer al monstruo. Por esa razón, el monstruo se acerca a ella con rabia cuando la princesa había terminado de acicalarse. En este caso, se utiliza 怒目攢眉 [nùmùzǎnméi], 'los ojos con furia y ceños arrugados', y 咬牙切齒 [yǎoyǎqièchǐ],

‘rechinar los dientes’, para representar su enfurecimiento.⁵ A través de estos gestos y expresiones faciales, los lectores pueden sentir directamente el estado de ánimo de los protagonistas.

En comparación con la obra original, las versiones traducidas han reinterpretado el mensaje de otra manera. Así, en el TM1, la expresión 怒目攢眉 [nùmùzǎnméi] ha sido traducida como ‘los ojos saliéndole de las órbitas’. Por medio de esta expresión facial, la exaltación del monstruo es evidente. Aunque el TM1 traduce el acto dotándolo de otro significado, mantiene su sentido original. Por esta razón, creemos que se ha recurrido al tipo C.

En el caso del TM2, se traduce el gesto original, por lo que se transmite su significado primario. De este modo, pertenecería al tipo A.

Ejemplo 9.

TO	TM	Tipos
卻說那公主不知，梳妝方畢，移步前來。只見那怪怒目攢眉，咬牙切齒。那公主還陪笑臉迎道：「郎君有何事這等煩惱？」 (Cap. 30, 353).	TM1 Después de acicalarse, se disponía a dar un paseo, cuando vio acercarse al monstruo con los ojos saliéndole de las órbitas, el ceño totalmente fruncido y los dientes rechinándole de rabia. La mujer estaba acostumbrada a sus repentinos cambios de humor y no se asustó (675).	C
	TM2 Entretanto, esta, que no sospechaba nada, terminado su tocado, salió y vio a su marido enfurecido, que movía rabioso los ojos, fruncía las cejas y rechinaba los dientes. No obstante, lo saludó con una sonrisa. —Mi señor —dijo—, ¿os disgusta algo? (748).	A

El décimo ejemplo recoge el momento en el que Tang Sanzang echa a Sun Wukong, que regresa a su lugar de nacimiento, la montaña de flores y frutas, pero dicha montaña ha sido arrasada por el dios Erlang y sus descendientes son pobres y tienen hambre. Ante la rabia incontrolada, Wukong utiliza su magia para crear un ventarrón y luchar contra Erlang y sus compañeros.

5 Se consulta desde el *Diccionario de la lengua china* del Ministerio de Educación de Taiwán. Web, 7 de julio de 2020.

En este caso, podemos observar la indignación de Wukong por medio de sus actos. En la cultura china, se relaciona 狂風 [kuángfēng], 'el ventarrón', con la furia, puesto que el sonido del huracán es parecido al grito de una persona furiosa (Zhou y Chiu 768). Por lo tanto, deducimos que el autor ha pretendido transmitir la ira de Wukong a través de este truco mágico.

Tanto en el TM1 como en el TM2 se puede encontrar que, aunque se ha traducido literalmente la escena de la obra original, es difícil que los lectores comprendan la emoción escondida en la frase. En el TM2 hemos encontrado incluso que se ha equivocado el significado de 巽地 [xùndì], 'la dirección sureste'. Por este motivo, en nuestra opinión, ambas versiones traducidas coinciden con el tipo D.

Ejemplo 10.

TO	TM	Tipos
大聖見那些人佈上他的山來，心中大怒，手裡捻訣，口內念念有詞，往那巽地上吸了一口氣，呼的吹將去，便是一陣狂風。(Cap. 28, 333).	<p style="text-align: center;">TM1</p> Cuando el Gran Sabio los vio adentrarse en sus dominios, cayó presa de una cólera incontenible. <u>Tras hacer un signo mágico con los dedos y recitar el correspondiente conjuro, se volvió hacia el suroeste, tomó aliento y lo expulsó con fuerza (640).</u>	D
	<p style="text-align: center;">TM2</p> Al ver que los jinetes rodeaban la montaña, el Gran Sabio tembló de furor. <u>Movió los dedos, pronunció un conjuro, aspiró aire y sopló con gran fuerza en dirección nordeste. Se levantó un furioso huracán (710).</u>	D

7.3. AUTENTICACIÓN

La autenticación tiene la función de dotar de verosimilitud la traducción. De este modo, el lenguaje no verbal puede ayudar a crear una autenticación en el mundo ficticio, hacer que la interacción de ficción parezca más cercana a la realidad.

En el ejemplo 11, el maestro Tang llora a gritos al escuchar que la mujer es su madre. Él se emociona mucho, hasta el punto de que se arrodilla: 雙膝下跪, 哀哀大哭 [shuāngxī xiàguì, āiāi dà kǔ], que es

una acción del maestro que demuestra respeto y tristeza. 雙膝下跪 ‘arrodillarse en un acto para mostrar la piedad filial de los hijos hacia los padres’; 哀哀大哭 ‘llorar con tristeza a gritos’. La autenticación evidencia un lenguaje no verbal que se manifiesta en una acción verdadera que se corresponde con otra en la vida real. De este modo, arrodillarse no solo indica respeto hacia los mayores; también agradecimiento.

Las dos versiones traducidas no transmiten el significado original, que es llorar a lágrima viva, con mucha tristeza y lamento. En el TM1 se traduce por otro gesto: ‘dar un salto y tirarse en tierra’. Por su parte, en el TM 2 se traduce por ‘caer de rodillas’, que tiene el mismo significado que el texto original. Sollozar se interpreta como respirar entrecortadamente con llantos y lágrimas.

Ejemplo 11.

TO	TM	Tipos
<p>小姐問道：「你母姓甚？」玄奘道：「我母姓殷，名喚溫嬌。我父姓陳，名光蕊。我小名叫做江流，法名取為玄奘。」小姐道：「溫嬌就是我。—但你今有何憑據？」玄奘聽說是他母親，<u>雙膝跪下，哀哀大哭</u>：「我娘若不信，見有血書汗衫為證！」溫嬌取過一看，果然是真，母子相抱而哭。(Cap. 9, 98).</p>	<p>TM1</p> <p>—¿Sabes cómo se llama tu madre? —indagó, una vez más, la señora. —Yin Wen-Chiao —contestó Hsüan-Tsang—. Mi padre pertenecía a la familia de los Chen y se llamaba Kwang-Jui. A mí todo el mundo me conoce por El-que-flota-en-el-río, aunque mi nombre religioso en Hsüan-Tsang. —Yo soy Wen-Chiao —afirmó la señora, emocionada—. Pero permíteme que insista. ¿Qué prueba puedes darme de tu identidad? Al oír que era su madre, <u>Hsüan-Tsang dio un salto y echándose rostro en tierra, lloró y diciendo [...]</u> (241).</p>	D
	<p>TM2</p> <p>—¿Cómo se llama tu madre? —preguntó la mujer. —Se apellida Yin, y se llama Wenjiao —respondió Xuanzang—. El apellido de mi padre es Chen, y el nombre, Guangrui. Yo, en el mundo, me llamo Jiangliu, y mi nombre en religión es Xuanzang. —Yo soy Wenjiao —manifestó la mujer—. ¿Tienes algunas pruebas que confirmen tus palabras? Entonces <u>Xuanzang cayó de rodillas y, sollozando, exclamó</u>. —Si no me crees, mira esto —le dio la carta escrita con sangre y la camisa (227).</p>	B

La acción 滾鞍下馬 [gǔn ānxià mǎ] del ejemplo 12 representa la reacción que tiene el maestro Tang al oír que el guardián ya no le va a acompañar en el siguiente viaje. Este motivo le genera mucha ansiedad y un estado de nervios porque tiene miedo de encontrarse con otros monstruos, así que se apresura a bajarse de su cabalgadura. En este caso, la palabra 滾 'dar vueltas' es un gesto corporal precipitado, nervioso e inquieto. Los dos textos traducidos transmiten la preocupación y la ansiedad del maestro Tang. Se mantiene el significado original tanto en el TM1, con la 'ansiedad', como en el TM 2, con el verbo 'apresurarse'.

Ejemplo 12.

TO	TM	Tipos
那太保登此山如行平地。正走到半山之中，伯欽回身，立於路下道：「長老，請自前進，我卻告回。」三藏聞言， <u>滾鞍下馬</u> 道：「千萬敢勞太保再送一程！」 (Cap. 13, 159).	TM1 El Guardián se detuvo un momento, miró lo empinado de su falda y empezó a ascender por ella, como si estuviera andando por un terreno totalmente llano. A media ascensión, sin embargo, se detuvo de pronto, se dio media vuelta y dijo al monje: –Me temo que solo puedo acompañaros hasta aquí. A partir de ahora tendréis que proseguir solo el camino. Al oírlo, <u>Tripitaka desmontó de su cabalgadura y le suplicó con manifiesta ansiedad: –</u> Seguid un poco más, por favor (347).	A
	TM2 El cazador comenzó a subir con ligereza la montaña, como si marchase por tierra llana. Cuando llegaron a la mitad de la pendiente, el cazador se detuvo y, dirigiéndose a Sanzang, dijo: –Aquí, venerado maestro, debo despedirme de vos. Seguid vuestro camino; yo he de regresar a casa. Al oír esto, <u>Sanzang se apresuró a bajarse de su montura y dijo: –Os ruego encarecidamente que me acompañéis aún una jornada (354).</u>	A

En el ejemplo 13, 磕頭禮拜 [kētóu lǐbài] y 跪 [guì] son dos gestos corporales que el autor emplea para dar las gracias al maestro Tang por haberle salvado la vida a su hijo. En el TM1 se traduce el gesto original, pero sin interpretar el sentido primario, puesto que dichos gestos tienen diferentes significados dependiendo de cada situación.

En algunas ocasiones, arrodillarse y tocar la frente con el suelo es una muestra de respeto.

En el TM2 la acción no se traduce exactamente como el gesto original, ya que no se traduce 跪 como reverencia. Sin embargo, conserva el significado original y añade una explicación, 'dar las gracias', para revelar el significado auténtico.

Ejemplo 13.

TO	TM	Tipos
<p>三藏聞言，十分歡喜，與眾同回陳家，只教收拾走路。那兩個老者苦留不住，只得安排些乾糧、烘炒，做些燒餅、饅饅相送。一家子磕頭禮拜，又捧出一盤子散碎金銀，跪在面前道：「多蒙老爺活子之恩，聊表途中一飯之敬。」(Cap. 48, 589).</p>	<p>TM1</p> <p>Nada pudo complacer más a Tripitaka que ese anuncio. Regresó a toda prisa a la mansión de los Chen y todo cuanto podía decir era que tenía que partir de inmediato. De nada valieron las súplicas de los dos ancianos, para que siguieran honrándolos con el placer de su compañía. Cuando dijeron cayó en oídos sordos. Comprendiendo que su decisión no admitía vuelta atrás, los dos hermanos ordenaron a los criados que prepararan algo de comida y se la dieron a los peregrinos. <u>Toda la familia salió a despedirse de ellos echándose rostro en tierra.</u> Solo los ancianos permanecieron en pie con dos bandejas llenas de plata y de oro. También ellos terminaron arrodillándose, al ofrecérselas a los peregrinos, diciendo: –Siempre estaremos en deuda con vos por haber salvado a nuestros hijos. Os rogamos que admitáis este humilde ejemplo de nuestra gratitud como ayuda para el viaje (1097).</p>	<p>B</p>
	<p>TM2</p> <p>Esto alegró mucho a Sanzang. Los viajeros regresaron a casa de Chen y empezaron a prepararse para el camino. Los dueños procuraron retener a los huéspedes en su casa algún tiempo más, pero fue en vano. Entonces prepararon tortas, pan y otras provisiones y se las dieron para el camino. <u>Toda la familia de los Chen salió de la casa y se prosternó para dar las gracias a Sanzang y sus discípulos.</u> Luego trajeron una bandeja llena de piezas de oro y plata. El dueño la cogió y, <u>con una reverencia</u>, se la ofreció a Sanzang.</p> <p>–Tomad esto en señal de nuestro respeto por vos y de agradecimiento por haber salvado a nuestros hijos (1219).</p>	

El ejemplo 14 es diferente de los otros. 跪倒 [guì dǎo] y 叩頭 [kòu tóu] son dos acciones en cadena. 跪倒 es 'arrodillarse'; 叩頭 equivale a 'echarse rostro en tierra'. Ambos gestos evidencian que los monjes están nerviosos y se arrodillan para suplicarle a Sun Wukong que no los mate. En el TM1 se omite la primera acción, arrodillarse, y tampoco se transmite el significado de arrodillarse en este contexto. En cambio, en el TM2 sí se refleja la imagen de los monjes rogando. Además, los traductores añaden 'profiriendo entre lamentos' para poner el énfasis en el llanto y el lamento de los protagonistas.

Ejemplo 14.

TO	TM	Tipos
行者喝道：「甚麼冤魂索命？快還我袈裟來。」眾僧一齊跪倒，叩頭道：「爺爺呀！冤有冤家，債有債主。要索命不干我們事，都是廣謀與老和尚定計害你的，莫問我們討命。」 (Cap. 16, 194).	TM1 –¿Quién ha dicho que seamos espíritus? –replicó el Peregrino—. Todavía estamos vivos y lo único que queremos es que nos devolváis nuestra túnica. –Del obrar injusto nacen los enemigos, y de una deuda un acreedor – <u>sentenciaron ellos, echándose rostro en tierra</u> —. Nosotros no tenemos nada que ver con lo ocurrido. Fueron el monje anciano y Grandes Designios los que planearon todo esto. ¡Por lo que más queráis, permitidnos seguir viviendo! ¿Qué vais a ganar vengándoos de gente inocente? (407).	D
	TM2 –¡Qué almas ni qué nada! –vociferó furioso Sun Wukong—. ¡Devolvednos nuestra kasaya! ¡Rápido! <u>Los monjes se pusieron de rodillas y empezaron a dar con la frente en el suelo profiriendo entre lamentos.</u> –¡Reverendo maestro! Se sabe que cada ofendido tiene su vengador, y cada deudor, su acreedor. Habéis venido a castigar a los culpables, pero nosotros no hemos participado en ese asunto. Ha sido Guangmou el que, con el patriarca, tramó vuestra muerte. ¡Apiadaos, pues, de nosotros! (424).	A

En el ejemplo 15, 漁鼓 [yúgǔ] es un instrumento musical, hecho de bambú y forrado por piel fina de cordero o buey, que se toca con los dedos mientras se habla y canta. Originalmente, era propio de los taoístas. Por eso, aparece en cuentos que versan sobre ellos. Más adelante se adopta en los cuentos del pueblo. Este ejemplo comprende

un tipo de culturema que existe solo en la cultura china; por tanto, a la hora de traducir este gesto, 敲魚鼓 [qiāo yúgǔ], 'tocar el yugu', los traductores del TM1 optan por otro objeto que es también un instrumento: 木魚 [mù yú], que tocan los budistas cuando recitan las escrituras sagradas. En el TM2 se transcribe desde el *pinyin*, pero los traductores no transmiten el significado ni el gesto original.

Ejemplo 15.

TO	TM	Tipos
行者聞得此言，心中暗笑道：「莫說老孫無手段，預先神聖早傳名。」他急抽身，敲著漁鼓，別了眾僧，徑來城門口，見了道士。(Cap. 44, 536).	<p>TM1</p> <p>Al oír esas palabras, el Peregrino sonrió y se dijo, complacido: «No puede decirse que no tenga poderes, cuando hasta los mismos dioses se encargan de ir pregonando por ahí mi fama. Sin más, se dio media vuelta y, <u>golpeando otra vez con la mano el pez de madera</u>, se dirigió hacia los dos taoístas [...] (1003).</p>	D
	<p>TM2</p> <p>Sun Wukong, sonriendo después de escuchar a los monjes, pensó: «¿Quién dijo que el mono carecía de poderes? Antes de que llegara, los dioses difundían mi fama». Entonces dio media vuelta para marcharse, se despidió de los monjes y se dirigió hacia las puertas de la ciudad <u>golpeando el yugu</u> (1111).</p>	D

7.4. IMÁGENES DEL LENGUAJE CORPORAL

La última característica de la comunicación no verbal es la que comprende las imágenes del lenguaje corporal. A algunos novelistas modernos les gusta adoptar el lenguaje no verbal simbólico en sus obras.

Este caso, los tres golpes, 打了三下 [dǎ le sān xià], constituyen un enigma que le propone el patriarca a Sun Wukong y hace alusión a la hora de la tercera vigilia, la más indicada para buscar la verdad y el camino perfecto. Esta intriga tiene su origen en el *Sutra de Hui-Neng*, un diálogo entre el sexto patriarca, Hui-Neng (慧能), y el quinto patriarca, Hong-Reng (慧忍). Hui-Neng acertó la pista de Hong-Reng y consiguió el tao.

El autor de *Xi you ji* la emplea para demostrar que Sun Wukong ha comprendido el mensaje clave que le ha dado su patriarca y ha logrado la verdadera magia, el arte. En las dos versiones se traduce palabra por palabra, sin explicitar el significado real. El texto original tampoco lo transmite, pero los lectores lo comprenden conforme avanza la novela, puesto que el autor lo explica en su contexto.

Ejemplo 16.

TO	TM	Tipos
<p>祖師聞言，咄的一聲，跳下高臺，手持戒尺，指定悟空道：「你這猢猻，這般不學，那般不學，卻待怎麼？」走上前，將悟空頭上打了三下，倒背著手，走入裡面，將中門關了，撇下大眾而去。(Cap. 2, 16).</p>	<p>TM1</p> <p>Cuando el Patriarca lo oyó, lanzó un grito y, dando un salto, se bajó del estrado. Apuntó a Wu-Kung con la vara que llevaba en las manos y se encaró con él, diciendo: <u>¿Qué clase de mono caprichoso eres tú? ¡No me gusta aprender esto, no me gusta aprender lo otro! ¿Se puede saber qué es lo que quieres? Se acercó aún más a él y le dio tres golpes en la cabeza.</u> Se llevó después las manos a la espalda y abandonó el salón, cerrando las puertas tras de sí [...] (83).</p>	<p>A</p>
	<p>TM2</p> <p>Al oír tales palabras, el patriarca emitió un gruñido de asombro, bajó de la cátedra y, señalando a Sun Wukong con la regla, gritó: —¡Oh, miserable mono! Conque “esto quiero” y “esto no quiero”, pues, ¿qué quieres?</p> <p>Diciendo esto, se acercó a Sun Wukong y le dio tres golpes en la cabeza. Luego, dejando allí a sus oyentes, y con las manos a la espalda, se retiró a sus habitaciones interiores y cerró tras de sí la puerta (42).</p>	

En el ejemplo 17, el gesto corporal 禮佛三匝 [lǐfó sānzā] hacia Buda, que supone juntar tres veces las manos en señal de reverencia, es un síntoma de respeto. Los dos sabios muestran su veneración hacia Buda. El número tres representa a Buda, Dharma y Sangha, las tres joyas en el budismo. Ninguna de las dos versiones traslada la imagen de esa acción ni su significado original.

Ejemplo 17.

TO	TM	Tipos
那二聖得了旨，徑到靈山勝境，雷音寶刹之前，對四金剛、八菩薩禮畢，即煩轉達。眾神隨至寶蓮臺下啟知如來，召請二聖。禮佛三匝，侍立臺下。(Cap. 7, 74).	<p>TM1</p> <p>Sin perder un solo minuto, los dioses se presentaron en el Estrado del Tesoro del Loto e informaron de todo a su señor. Tathagata les invitó a presentarse ante él, y los dos sabios <u>se inclinaron tres veces seguidas ante Buda</u> (198).</p>	D
	<p>TM2</p> <p>Saludaron con reverencias a los Cuatro Guardianes Vajrapanis y a los Ocho Bodhisattvas y luego les pidieron que informaran cuanto antes de su llegada, con lo que pronto los habitantes del Cielo comparecieron ante el trono del Buda, pues este, al ser informado de la llegada de los mensajeros, ordenó que los condujeran a su presencia. <u>Los enviados hicieron tres reverencias</u> y quedaron en pie ante el trono (172).</p>	D

En el ejemplo 18, 撮土焚香 [cuōtǔ fénxiāng] significa ‘coger un trozo de arena como si quemara el incienso para los dioses’. Un comportamiento que revela respeto hacia Buda y los dioses. El maestro Tang hace este gesto para despedirse de Buda. En el TM1 se mantiene el gesto original, pero no se explica su significado. Por su parte, en el TM2, los traductores han utilizado el verbo ‘apresurarse’ para interpretar el movimiento, razón por la cual no tiene el sentido primario; simplemente es una acción que se reproduce con tranquilidad. En este caso tampoco se explica su significado original.

Ejemplo 18.

TO	TM	Tipos
三藏聞言，低頭拜謝。那老母化一道金光，回東而去。三藏情知是觀音菩薩授此真言，急忙撮土焚香，望東懇懇禮拜。(Cap. 14, 169).	<p>TM1</p> <p>En prueba de agradecimiento, Tripitaka agachó la cabeza. La anciana se transformó entonces en un rayo de luz que se desplazó a toda velocidad hacia el este. De esta forma, Tripitaka cayó en la cuenta de que se trataba de la Bodhisattva Kwang-Ing. Sin pérdida de tiempo, <u>cogió un poco de arena y lo espolvoreó como si fuera incienso, inclinado hacia el este</u>. Tomó después la corona y la túnica y las metió en la bolsa (364).</p>	B
	<p>TM2</p> <p>Sanzang, después de escucharla, inclinó la cabeza en señal de reconocimiento, y la anciana se convirtió en un rayo dorado y desapareció en dirección a Oriente. Sanzang comprendió entonces que había oído las indicaciones de la propia bodhisattva Guanyin y <u>se apresuró a quemar incienso y a prosternarse</u> (376).</p>	D

En el ejemplo 19 que hemos seleccionado, 剃頭 [tìtóu] reproduce una ceremonia. En este ritual se afeita el cabello de los monjes antes de bautizarlos. Es propia del budismo. Significa volver a la vida pura y terrenal. Es la escena en la que Sun Wukong le afeita a Sha Wujing (tercer discípulo del maestro Tang) para que se convierta en monje. Los dos textos traducidos lo interpretan de manera correcta, pero no le otorgan el significado original; en otras palabras, si los lectores no conocen la práctica budista, no lo comprenderán.

Ejemplo 19.

TO	TM	Tipos
悟淨道：「弟子向蒙菩薩教化，指河為姓，與我起個法名，喚做沙悟淨，豈有不從師父之理！」三藏道：「既如此」，叫：「悟空，取戒刀來，與他落了髮。」大聖依言，即將戒刀與他剃了頭。(Cap. 22, 268).	TM1 [...] Ya lo he hecho, maestro, contestó Wu-Ching. Me convertí la Bodhisattva en persona. De ella recibí, además, el nombre religioso que ostento: Sha Wu-Ching. ¿Cómo voy a oponerme ahora a aceptaros como maestro? En ese caso, concluyó Tripitaka, que Wu-Kung traiga la cuchilla y <u>te afeite la cabeza al cero (526)</u> .	B
	TM2 –¿Osaré acaso no obedeceros, maestro? –respondió Wujing–. Ha sido la propia bodhisattva la que me ha convertido, me ha dado el apellido Sha, según el nombre de este río, y el nombre monástico de Sha Wujing. –Bueno, en ese caso, <u>Wukong, toma la cuchilla sagrada y afeítale el cráneo</u> –ordenó Sanzang. El Gran Sabio cumplió al punto la orden (572).	B

En el último ejemplo que estudiamos, 楊柳枝 [yángliǔzhī] representa una rama de sauce, que se usaba antiguamente en India para limpiarse los dientes y la boca. Su significado ha evolucionado y ahora también se interpreta como símbolo de buena fortuna para evitar la maldad. Otro término, 甘露水 [gānlùshuǐ], no se refiere al agua normal, sino a aquella que se rocía para bendecir, ahuyentar los problemas y evitar los males. Es un acto propio de la bodhisattva y su "magia" de resurrección.

Como en el caso anterior, las dos traducciones trasladan bien la imagen del gesto, pero no su significado específico. De este modo, es difícil que los lectores entiendan su importancia.

Ejemplo 20.

TO	TM	Tipos
<p>那行者將左手伸開。菩薩將楊柳枝蘸出瓶中甘露，把行者手心裡畫了一道起死回生的符字，教他放在樹根之下，但看水出為度。那行者捏著拳頭，往那樹根底下揣著，須臾，有清泉一柱。(Cap. 26, 316).</p>	<p>TM1</p> <p>El Peregrino así lo hizo. <u>Ella metió entonces la ramita de sauce en el jarrón, y usándola a manera de brocha, untó la palma izquierda de Sun Wu-Kung con el rocío que allí guardaba.</u> Al instante el Peregrino adquirió un poder vivificador. La Bodhisattva le ordenó que pusiera la mano en la base del árbol muerto y la mantuviera allí hasta que notara que un manantial de agua estaba a punto de surgir de la tierra. El Peregrino cerró la mano y la colocó entre la maraña de raíces. No tardó en manar de la tierra un arroyuelo de agua límpida (609).</p>	B
	<p>TM2</p> <p>Este se apresuró a tender la mano izquierda. <u>Entonces la bodhisattva mojó la rama de sauce en el dulce rocío, escribió en la palma de Sun Wukong un conjuro para la resurrección de los muertos y le ordenó que pusiera el puño debajo de las raíces del árbol hasta que viera salir agua (677).</u></p>	B

CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos ofrecido una propuesta de análisis de la comunicación no verbal en literatura y la traducción de las acciones e imágenes de los personajes de una obra. Nuestro objetivo era comparar las técnicas de los traductores de las dos versiones traducidas de la novela *Xi you ji*. Para ello, partimos de los cuatro aspectos de la comunicación no verbal de los personajes, a saber: la relación personal, los estados mentales, la autenticación y el lenguaje corporal.

Analizando los datos, hemos observado que la relación personal y las imágenes del lenguaje corporal quedarían englobadas en las siguientes categorías del esquema de Chang: cinco casos en la D; tres casos en la B en el TM1; seis casos en la D, y tres casos en la B en el TM2. En este sentido, queda claro que los dos aspectos tienden a perder el significado original tanto el TM1 como el TM2. En cuanto a los estados mentales, en dos casos el TM1 se encuadraría en la A y en otros dos, en la C. Por lo que respecta al TM2, en tres ocasiones

correspondería a la categoría A y en un caso a la C; es decir, las versiones tienden a mantener el significado original del gesto. Sobre la autenticación, cabe afirmar que el TM1 tiende a perder el significado original del gesto y el TM2 lo mantiene.

En general, las traducciones de los gestos no interpretan el significado original, por lo que los lectores de la lengua de llegada no siempre captan las imágenes que transmite el autor. Si conocieran la cultura de partida, podrían entender las escenas y las acciones de los personajes y su significado original.

A través de esta propuesta queríamos demostrar que la comunicación no verbal es un tema poco explorado en la traducción, pero sumamente interesante para diferentes ámbitos de investigación como, por ejemplo, la comunicación no verbal en la didáctica de la lengua, en literatura, en la creación escrita, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. *Viaje al Oeste: Las aventuras del rey Mono*. Trad. Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang. Madrid: Editorial Siruela. 2006. Impreso.
- Amandadi, Masoud; Abootorabi, Elahe y Sharififar, Masoud. "Codification of Nonverbal Elements in Subtitled Texts: A Case Study of the Persian Subtitles of English Movies". *Journal of Language and Translation*. 8:4. 2018. 1-11. Impreso.
- Braga Riera, Jorge. "The non-verbal in drama translation: Spanish classical theatre in English". *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*. 15:15. 2007. 119-137. Impreso.
- Cestero Mancera, Ana María. "La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía". *ELUA. Estudios de Lingüística*. 20. 2006. 57-77. Impreso.
- Chang, Yun-chi. *Estudio comparativo sobre la traducción del lenguaje no verbal del chino y dos versiones en español el caso de la novela Xi you ji*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2012. Impreso.
- Deng, Jianling [鄧健苓]. 略談間接翻譯 [Luè tán jiānjiē fānyì]. *Mingbao*. 2020. Web. 10 jul. 2020.
- Domínguez Pérez, Mónica. *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*. Tesis. Universidad de Santiago de Compostela. 2008. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". *Teoría de los polisistemas. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos*. Madrid: Arco. 1999. 223-231. Impreso.
- Gaya, Jaume; Cerdán, Laura y Llobera, Miguel. "Comunicación no verbal y literatura: desarrollo de un modelo semiótico de transcripción". *RESLA*. 14. 2000. 113-143. Impreso.
- Hall, Edward Twitchell (1966). *The Hidden Dimension*. Nueva York: Editorial Garden City.
- Holoka, James P. "Nonverbal communication in the classics: research opportunities". *Advances in nonverbal communication*:

- sociocultural, clinical, esthetic and literary perspectives*. Ed. Fernando Poyatos. Amsterdam: John Benjamins Publishing. 1992. 237-255. Impreso.
- Hu, Yuan. "Nonverbal communication and its translation". *Canadian Social Science*. 3:4. 2010. 77-80.
- Huang, Xiulan [黃秀蘭] y Zhang, Weichao [張樟超]. 韓熙載夜宴圖 [Hánxīzài yèyàn tú]. Taipéi: Tianxing shu yuan. 2017. Impreso.
- Jiménez Carra, Nieves. "La traducción indirecta de *Los últimos días de Pompeya*, de Isaac Núñez de Arenas (1848)". *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo xix*. Ed. Juan Jesús Zaro. Granada: Editorial Atrio. 2008. 121-138. Impreso.
- Khachibabayan, Mane. "Non-verbal communication and cues in Armenian American literary discourse". *WISDOM*. 9:2. 2017. 75-91. Impreso.
- Kilmukhametova, Elena Y. y Marugina, Nadezda I. "Narratology as a platform for the study of non-verbal means of communication (using fiction as an example)". *Procedia Social and Behavioral Sciences*. 154. 2014. 407-411. Impreso.
- Korte, Babara. *Body language in literature*. Toronto: University of Toronto Press. 1997. Impreso.
- Marín-Lacarta, Maialen. "La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano. ¿Síndrome o enfermedad?". *1611: Revista de Historia de la Traducción*. 2008. Web. Jul. 2020.
- . *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España*. Tesis. Universidad Autónoma de Barcelona. 2012. Impreso.
- Munday, Jeremy. *Introducing translation studies: Theories and applications*. Nueva York: Routledge. 2016. Impreso.
- Panorámica de la edición española de libros 2018. Análisis sectorial del libro*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. 2019. Impreso.
- Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Trad. Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra. 2004. Impreso.
- Poyatos, Fernando. "La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación". *Revista de Investigación Lingüística*. 6:2. 2003. 67-83. Impreso.

- Prado-Fonts, Carles. "Marginalization inside-out: thoughts on contemporary Chinese and sinophone literature". *Revista HMiC: Història Moderna I Contemporània*. 4, 2006. 41-54. Impreso.
- Santaemilia, José. "Releyendo a Jakobson o todo es traducción: Tres estampas del discurso público contemporáneo". *El futuro de las humanidades. II volumen de artículos en homenaje al profesor D. Ángel López García*. Ed. María Querol. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia. 2010. 213-228. Web.
- Taranenko, Larysa y Marynina, A. I. (2015). "Translation of language means representing the non-verbal component "smile" in English literary texts". *Journal of the National Technical University of Ukraine KPI: Philology and Educational Studies*. 5: II, 2015. 67-73. Impreso.
- Ceng, Aishi [曾愛仕]. 一本書讀懂國學 [Yīběnsū dú dǒng guóxué]. Taipéi: Sea Dove. 2018. Impreso.
- Wu, Cheng'en [吳承恩]. *Peregrinación al Oeste*. Trad. María Lecea y Carlos Trigoso Sánchez. Pekín: Editorial Lenguas Extranjeras. 2005. Impreso.
- . *Xi you ji* [西遊記]. Taiwán: Editorial Shi Yi. 2004. Impreso.
- Wu, Xiyan [吳希艷]. 三國大謀略 [Sānguó dà móulüè]. Taipéi: Shin Chan She Cultural Enterprise Co., LTD. 2010. Impreso.
- Xie, Tienzhen [謝天振]. 海上雜談 [Hǎi shàng zátán]. Hong Kong: City University of Hong Kong. 2018. Impreso.
- Zabalbeascoa, Patrick. "Dubbing and the nonverbal dimension of translation". *Benjamins Translation Library*. 17. 1997. 327-342. Impreso.
- Zhou, He [周和] y Qiu, Dexiu [邱德修]. 國語活用辭典 [Guóyǔ huóyòng cídiǎn]. Taipéi: Wu Nan Book Inc. 2015. Impreso.