

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Traducció i d' Interpretació

Estudios de doctorado en Traducción y Estudios Interculturales

**ESTUDIO COMPARATIVO SOBRE LA
TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE NO VERBAL
DEL CHINO Y DOS VERSIONES EN ESPAÑOL:
EL CASO DE LA NOVELA *XI YOU JI* [西遊記]**

Tesis doctoral de Yun-Chi Chang

Dirigida por la Dra. Sara Rovira-Esteva

Barcelona, mayo de 2012

A A-Gong y A-Ma,

Mis padres.

El cariño “silencioso” transmite su amor

AGRADECIMIENTOS

Llevo años trabajando en la presente tesis y no he sido la única, ya que durante todo este tiempo he tenido a mi directora la Dra. Sara Rovira-Esteva a mi lado, apoyándome y aconsejándome para mejorar en mi investigación. Gracias a su paciencia y tiempo, he aprendido mucho en diferentes campos, y también gracias a su ayuda, comprensión y cariño, he podido terminar la tesis.

También quiero dar gracias a mis abuelos, a mis padres, y a mi hermana Ling. Gracias por apoyarme espiritualmente y amarme. Esta tesis está especialmente dedicada a mi abuelo materno, que ahora está en el paraíso; él sabía que podría conseguirlo. Doy también gracias a mi familia en Barcelona, a mi tía Ling y a mi prima Mei por cuidarme y apoyarme.

Agradezco a mis amigos sus ánimos y consejos en los días más difíciles, sobre todo, a Tzong Bin Wang, por su ayuda y paciencia para ayudarme a encontrar muchos recursos; doy gracias a Francisco García García, Guang Xing Su y Guang Yu Su. Y agradezco a Mireia Vargas la paciencia que ha tenido en la revisión de la tesis. Finalmente, doy gracias a mis amigos y amigas, en Taiwan o en España, por estar a mi lado durante tanto tiempo y quererme tanto, por acompañarme y amarme. Esta tesis es el regalo que me habéis ofrecido, un regalo lleno de cariño y esfuerzo.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN.....	6
1.1 MOTIVACIÓN	6
1.2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....	7
1.3 CORPUS	8
1.4 PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y DE LA NOVELA OBJETO DE ESTUDIO.....	8
1.5. ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS	11
CAPÍTULO 2 APROXIMACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS AL ESTUDIO DEL LENGUAJE NO VERBAL EN LA LITERATURA Y EN TRADUCCIÓN	14
2.1 ESTUDIOS GENERALES SOBRE EL LENGUAJE NO VERBAL.....	14
2.2 LENGUAJE NO VERBAL EN EL BUDISMO.....	20
2.3 CLASIFICACIÓN DEL LENGUAJE NO VERBAL	25
a) La kinésica	27
b) La apariencia física	34
c) Olfática.....	36
d) Vocálica	37
e) Proxémica	40
f) Háptica	42
g) Cronémica	45
h) Características ambientales	47
i) Cromática	47
2.4 ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE NO VERBAL EN LA LITERATURA	50
2.5 EL LENGUAJE NO VERBAL EN LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN	59
2.6 MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO USADO EN ESTA TESIS	69

CAPÍTULO 3 ANÁLISIS LINGÜÍSTICO-LITERARIO DEL LENGUAJE NO VERBAL DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE <i>XI YOU JI</i>	75
3.1 SUN WUKONG	79
3.1.1 LA IMAGEN DEL MONO EN LA CULTURA CHINA	79
3.1.2 FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES DE SUN WUKONG	80
3.1.3 FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL DE SUN WUKONG .	92
3.2 ZHU BAJIE	101
3.2.1 LA IMAGEN DEL CERDO EN LA CULTURA CHINA	101
3.2.2 FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES DE ZHU BAJIE	102
3.2.3 FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL DE ZHU BAJIE	105
3.3 TANG SANZANG.....	109
3.3.1 FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES DE TANG SANZANG.....	109
3.3.2 FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL DE TANG SANZANG..	114
3.4 LA IMPORTANCIA DEL LENGUAJE NO VERBAL EN <i>XI YOU JI</i>	118
CAPÍTULO 4 ANÁLISIS CONTRASTIVO DE LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DE LAS DOS VERSIONES AL ESPAÑOL	124
4.1 EL CASO DE SUN WUKONG.....	126
4.2 EL CASO DE ZHU BAJIE.....	171
4.3 EL CASO DE TANG SANZANG	182
4.4 COMPARACIÓN DE LAS TRADUCCIONES DEL MISMO GESTO	197
4.4.1 SUN WUKONG	198
4.4.2 TANG SANZANG.....	216
CONCLUSIONES	222
BIBLIOGRAFÍA.....	231

ANEXOS	247
Anexo 1 Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte) y funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales (Poyatos) de Sun Wukong.....	247
Anexo 2 Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte) y funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales (Poyatos) de Zhu Bajie	251
Anexo 3 Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte) y funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales (Poyatos) de Tang Sanzang	253
Anexo 4 Frecuencia de los gestos de Sun Wukong.....	255
Anexo 5 Frecuencia de los gestos de Zhu Bajie	260
Anexo 6 Frecuencia de los gestos de Tang Sanzang	261
Anexo 7 Tipología de gestos.....	263

CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVACIÓN

Desde que estudiaba bachillerato siempre me hubiera gustado ser traductora bien de inglés bien de cualquier otro idioma, pero sobre todo haciendo de puente entre culturas. Cuando escogí el español en la universidad, empecé a conocer su cultura, sus costumbres y la mentalidad de sus hablantes. Es interesante conocer otro mundo, aunque nunca hayamos estado en él, y el idioma, por supuesto, forma parte de éste. Después de estudiar español varios años, me he fijado que muchas veces a la hora de explicar o traducir una cosa al chino, o viceversa, no es tarea fácil. No sólo porque los dos idiomas tienen diferentes raíces, sino también porque los conceptos y la perspectiva son distintos. Y esto fue lo que me animó a estudiar teoría de la traducción, y a conocer a los autores más importantes en este campo. Cada libro que he ido leyendo sobre este ámbito me ha abierto muchas puertas, ha sido una herramienta muy útil para plantearme nuevas maneras de traducir. Después de leer el libro de la doctora Chen Jiaomei (陳皎眉, 2004) sobre la relación y la comunicación humana se me ocurrió la idea de investigar el tema del lenguaje no verbal en la traducción literaria. He elegido la novela *Xi You Ji* para mi tesis doctoral porque los personajes realizan acciones y gestos divertidos, además porque cada acción refleja su forma de ser y sus características. Si he decidido escribir sobre un tema relacionado con la traducción y el lenguaje no verbal es también porque no hay muchos recursos ni materiales que interrelacionen en estos dos campos. Especialmente en el caso del chino, y sobre todo la traducción del lenguaje no verbal entre el chino y el español no es un tema que se haya estudiado en profundidad, por lo que creo que vale la pena investigarlo.

1.2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS

El objetivo principal de esta investigación es analizar la traducción del papel del lenguaje no verbal en la novela *Xi You Ji*. Este objetivo general se divide en tres objetivos más concretos:

1. Analizar las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales en la novela *Xi You Ji*, según la teoría del lenguaje no verbal de Poyatos.
2. Analizar las funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal en la novela *Xi You Ji*, según la teoría de Korte.
3. Analizar de modo contrastivo las técnicas de traducción del lenguaje no verbal de las dos versiones traducidas al español de esta novela.

Para alcanzar dichos objetivos, partimos de las tres hipótesis siguientes:

1. El lenguaje no verbal es en gran medida cultural y es posible que no existan equivalentes entre el chino y el español.
2. El lenguaje no verbal que aparece en forma literaria puede plantear problemas de comprensión al lector del texto meta si no está bien traducido.
3. Las técnicas de traducción usadas en las dos versiones españolas de esta novela tenderán mayoritariamente a perder tanto el gesto como el significado originales de los elementos no verbales.

1.3 CORPUS

El corpus está compuesto por tres versiones de la novela *Xi You Ji* (s. XVI): el original chino y dos traducciones al español. Una de las versiones en español es *Peregrinación al Oeste*, traducida al español desde la versión francesa. La otra versión en español es *Viaje al Oeste: Las Aventuras del Rey Mono*, traducida directamente del chino al español y editada en dos ocasiones por Ediciones Siruela: La primera edición (1992) constaba de tres tomos, mientras que la segunda (2006) era un solo volumen de más de 2200 páginas en papel biblia. En la tabla siguiente se resumen los datos más relevantes de las obras que formarán parte de nuestro corpus:

Tabla 1.1 Datos bibliográficos de las obras que forman el corpus

Títulos de la novela	Ediciones	Autor / Traductores	Editorial
1. <i>Xi You Ji</i> (西遊記)	2004, 6 ^a edición	Wu Cheng' en	Shi Yi
2. <i>Peregrinación al Oeste</i>	2005	María Lecea y Carlos Trigoso Sánchez	Lenguas extranjeras
3. <i>Viaje al Oeste: Las Aventuras del Rey Mono</i>	2006	Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang	Siruela

1.4 PRESENTACIÓN DEL AUTOR Y DE LA NOVELA OBJETO DE ESTUDIO

Wu Cheng' en (1500-1582), el autor de *Xi You Ji*, nació a mediados de la dinastía Ming (1368-1644). Era inteligente y tenía una especial afición por las historias

inauditas y las leyendas, por lo que a menudo leía libros de historietas y anécdotas. Tenía un profundo conocimiento de la mitología antigua y del folklore, y una gran capacidad para contar y recordar chistes. Era una persona recta y honesta, pero también testaruda e intratable. Como consideraba que adular a los poderosos era un deshonor, dejó de ser funcionario oficial y volvió a casa para dedicarse a la escritura. Escribió una gran cantidad de libros, entre los que había obras literarias y de poesía. Sin embargo, como no tuvo hijos, cuando murió a los ochenta años, pobre y mayor, gran parte de sus obras se perdió.

Xi You Ji es la obra más importante y relevante de Wu Cheng'en. La influencia posterior de *Xi You Ji* se encuentra, principalmente, en la literatura infantil, en los géneros audiovisuales, en el teatro y en el arte folklórico. La obra fue creada a partir de los cuentos transmitidos y anotados por mucha gente desde tiempos antiguos. La trama principal es la historia de la peregrinación del monje Tang, basada en un hecho real e histórico. En la dinastía Tang hubo un monje con el nombre budista de Xuanzang (玄奘), que pasó entre diecisiete y diecinueve años viajando para llevar seiscientos cincuenta y siete escrituras budistas en sánscrito de India a China en el año 645. Al volver a China, se encargó de traducir las escrituras budistas. Su discípulo Bian Ji (辯機) terminó *Da Tang Xiyu Ji* (大唐西域記), que introduce los vestigios budistas y las condiciones y costumbres locales de los países de las Regiones Oeste; mientras que otros dos discípulos, Hui Li (慧立) y Yan Cong (彦宗), terminaron *Da Ci'ensi Sanzang Fashi Zhuan* (大慈恩寺三藏法師傳), que narra detalladamente la peregrinación del monje a las Regiones Oeste para pedir las escrituras budistas. El

monje Xuanzang no sólo es considerado una gran persona en la historia budista de China, sino también un gran traductor.

Xi You Ji es una novela con características mitológicas e infantiles, en la que las imágenes de los personajes se presentan con imaginación y en la que la trama literaria, sin embargo, no se separa de la realidad. La novela se inspira también en la realidad social de la época y en la comprensión y experiencias de la vida del autor. *Da Tang Sanzang Qujing Shihua* (大唐三藏取經詩話) de la dinastía Song y *Xi You Ji Pinghua* (西遊記平話) de la dinastía Yuan ya presentan la forma embrionaria de lo que sería, posteriormente, *Xi You Ji*. Wu Cheng'en recopiló varias leyendas sobre la peregrinación escritas según el estilo narrativo popular de la dinastía Song, llamado *pinghua* (平話), y con éstas reprodujo y recreó *Xi You Ji*, una gran novela mitológica.

El autor aprovechó esta novela para revelar y criticar los aspectos pervertidos de la sociedad en la que vivía. Como él no podía hacer realidad su sueño político, lo depositó en Sun Wukong, el protagonista de ficción, capaz de aplastar a los demonios decadentes y moribundos del feudalismo con su “bastón de hierro”, su “arma para eliminar a los malos”. De hecho, los demonios de *Xi You Ji* son un reflejo del mundo humano: las creaciones del autor combinan la imaginación y la realidad, de modo que se convierten en metáforas para criticar la realidad social desde el punto de vista del autor.

Xi You Ji consta de cien capítulos en total. Entre el capítulo décimo tercero y el centésimo se encuentra el argumento principal, en ellos se narra como Sun Wukong, Zhu Bajie y Sha Wujing protegen juntos al maestro Tang en su viaje al oeste para pedir las escrituras budistas, que consiguen después de pasar ochenta y una desgracias. Es una novela en la que convergen confucianismo, budismo y taoísmo para difundir las doctrinas budistas. El autor presenta a los personajes con la forma y las costumbres de ciertos animales, mezclando con ingenio la personalidad y el pensamiento del ser humano y los hábitos del animal, es decir, combinando las características de animales, dioses y humanos, con lo que consigue un gran éxito en las imágenes de Sun Wukong y Zhu Bajie. El autor toma las características del animal considerado como el más listo por la gente, el mono, y las del animal visto como el más tonto, el cerdo, y con ellas crea el estilo exterior de los dos personajes. A éstas, además, les añade descripciones en las que hay características propias de seres inmortales y rasgos de humanos civilizados. El monje Sha, que es un personaje que ocupa el lugar menos importante entre los cuatro personajes a lo largo del viaje, es medio monstruo y medio humano y, aunque no es llamativo, sin su presencia, el grupo no tiene mucho sabor.

1.5. ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS

Esta tesis está dividida en cinco capítulos. En el primer capítulo introductorio presentamos la motivación, los objetivos, las hipótesis, el corpus de análisis, y una breve descripción de la novela objeto de estudio: *Xi You Ji*.

En el segundo capítulo, exponemos el marco teórico y metodológico del cual partimos para la presente investigación. Está dividido en seis apartados, todos ellos estrechamente relacionados con los estudios del lenguaje no verbal: los estudios sobre el lenguaje no verbal en general, el lenguaje no verbal en el budismo, la clasificación del lenguaje no verbal, los estudios sobre el lenguaje no verbal en la literatura, la traducción del lenguaje no verbal y un último apartado dedicado a la metodología empleada en esta tesis.

En el tercer capítulo exploramos la imagen del mono y del cerdo en la cultura china y nos basamos en la teoría de Poyatos (1994) para describir las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales en *Xi You Ji*, y en la teoría de Korte (1997), para presentar las funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal en el análisis de los tres personajes seleccionados. Es decir, es un capítulo eminentemente centrado en la versión original en chino.

En el cuarto capítulo, realizamos el análisis contrastivo de las técnicas de traducción empleadas en las dos versiones al español de la novela. Para este fin nos centramos en 64 ejemplos clasificados por personajes, de los cuales comparamos las distintas traducciones del mismo gesto original. Por consiguiente, en este capítulo hemos trabajado con las tres obras del corpus a la vez.

Finalmente, dedicamos el quinto capítulo a las conclusiones globales a las que hemos llegado una vez realizados el análisis descriptivo y contrastivo de los dos capítulos precedentes.

La tesis concluye con apartado de referencias bibliográficas y una serie de anexos correspondientes al capítulo 3 que no se han incluido en el cuerpo del trabajo para contribuir a la fluidez de la lectura.

CAPÍTULO 2 APROXIMACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS AL ESTUDIO DEL LENGUAJE NO VERBAL EN LA LITERATURA Y EN TRADUCCIÓN

En la presente investigación confluyen tres campos de estudio: la traducción, la literatura y el lenguaje no verbal; centrados especialmente en el caso de la combinación lingüística chino-español. Por ello, en este capítulo presentaremos el marco teórico de nuestra tesis y daremos a conocer a los lectores los principales antecedentes que existen sobre el estudio del lenguaje no verbal en general para tener un marco de referencia más holístico, así como del uso del lenguaje no verbal en la literatura y sobre su traducción. De este modo, conoceremos mejor cuál es el estado de la cuestión de la investigación en dichos campos, qué marco teórico y metodológico vamos a utilizar en la presente tesis, así como para visualizar dónde debemos situar nuestra aportación.

2.1 ESTUDIOS GENERALES SOBRE EL LENGUAJE NO VERBAL

En este apartado vamos a presentar las teorías y conceptos más importantes sobre el lenguaje no verbal que se han estudiado desde el punto de vista académico. Desde siempre se ha usado la comunicación no verbal para expresar lo que pensamos sin palabras. Mediante las señales no verbales, transmitimos y recibimos información de manera voluntaria o involuntaria, que nos ayuda a complementar otro tipo de información como la oral, y que, sin darnos cuenta, nos permite captar información extra acerca del emisor. Incluso cuando una persona está en silencio, podemos deducir

su actitud a través de sus gestos. Cada cultura tiene sus propios gestos y significados. A veces puede darse el caso de que el mismo gesto tenga sentido distinto en dos culturas diferentes o que gestos diferentes coincidan en su significado. Por ejemplo, el gesto español para indicar una cantidad elevada juntando y separando las yemas de los dedos, en Taiwán significa una cantidad nula. El gesto del anillo o del “OK” en Estados Unidos significa “todo bien” y se trata de un gesto común en todos los países de habla inglesa, pero aunque la expresión se ha difundido con rapidez por Europa y Asia, en otros lugares tiene otros orígenes y otros significados. Pease y Pease (1988, 15), por ejemplo, mencionan que el gesto del anillo en Francia también quiere decir cero o nada; en Japón puede significar dinero y en algunos países mediterráneos indica un orificio, por lo que el gesto se usa menudo para indicar que un hombre es homosexual. Davis (2009, 110) afirma que “a veces las diferentes culturas emplean los mismos emblemas,¹ pero con un significado totalmente diferente.” De ahí se deduce que la cultura y el contexto determinan los distintos usos y significados del lenguaje no verbal.

Ordenaremos cronológicamente las obras publicadas sobre lenguaje no verbal, algunas de las cuales deben situarse en ámbitos de estudio como la antropología y la psicología. Resumiremos estos estudios con el objetivo de poner de relieve la importancia que desempeña el papel del lenguaje no verbal en una cultura o en la vida cotidiana a partir de sus funciones.

¹Para Davis (2009, 109) un emblema es un movimiento corporal que posee un significado preestablecido, como el gesto del autostopista o el de cortar el cuello.

La idea de la importancia del lenguaje no verbal ya fue mencionada por el filósofo chino Confucio hace más de dos mil años, mediante un refrán chino que reza: *cha yan guan se* (察言觀色), es decir, “escuchar lo que dice la gente y observar su expresión facial al comunicarse”. El primer antecedente que hemos encontrado en Occidente es la mención que hace Darwin a los elementos no verbales en su obra *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, publicada en 1872 (citado en Knapp, 1982, 10). Esta obra supuso una gran contribución al estudio de las expresiones corporales y faciales en la psicología ya en el siglo XIX, a partir de la idea de que personas que pertenecen a distintos ambientes culturales tienen la misma manera de expresarse, lo cual corresponde a una visión universalista del lenguaje no verbal. Años más tarde, en los libros *Physique and Character* (1925) de Kretschmer (citado en Knapp, 1982, 10) y *The Variations of Human Physique* (1940) de Sheldon (citado en Knapp, 1982, 10) se tratan los diferentes tipos de movimientos corporales; y en *Gesture and Environment* de Efron, de 1941 (citado en Knapp, 1982, 10), se introducen enfoques innovadores a la hora de estudiar el lenguaje del cuerpo, y se enfatiza el importante papel de la cultura en la formación de muchos de nuestros gestos. En esta última obra, también se fija un marco para la clasificación de los comportamientos no verbales de gran influencia todavía en las investigaciones de hoy en día.

Al principio de los años treinta, el investigador pionero en el lenguaje no verbal como objeto independiente de estudio fue el lingüista Chen Wangdao (陳望道), quien en su obra *Xiucixue Fafan* (修辭學發凡) (1932) lo denomina *titai* (體態, postura) y utiliza la expresión *taishiyu* (態勢語, kinésica), para referirse a los movimientos

corporales. Según este autor, la postura es una herramienta para comunicar los pensamientos y, por ello, divide la lengua en *taishiyu* (態勢語, kinésica), paralenguaje (聲音語, *shengyinyu*) y escritura (*wenziyu*, 文字語). Además, clasifica la kinésica en tres tipos: expresión facial, háptica (movimientos táctiles) y movimientos descriptivos.

Posteriormente, más teóricos profundizaron en aspectos diversos del lenguaje no verbal, por ejemplo, los antropólogos Ray Birdwhistell, con *Introduction to Kinesics* publicado en 1952, y Edgard T. Hall, con *The Silent Language* en 1959 (citado en Knapp, 1982, 10), llevaron a término proyectos de investigación en kinésica y proxémica. El psiquiatra Jurgen Ruesch y el fotógrafo Weldon Kees utilizaron, por primera vez, en 1956 (citado en Knapp, 1982, 10), la expresión “comunicación no verbal” en el título de su obra *Nonverbal Communication: Notes on the Visual Perception of Human Relations* y, en 1969, Ekman y Friesen trazaron un importante marco teórico sobre los orígenes, uso y codificación de la conducta no verbal. Un año más tarde, en 1970, en la obra *Body Language* Julius Fast empezó a resumir y sintetizar los estudios existentes sobre la comunicación no verbal.

Respecto a la teoría de la comunicación no verbal, se considera a Ray Birdwhistell el pionero en este ámbito de investigación (Knapp, 1982, 15). En 1952 Birdwhistell escribió *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, obra en la que estudiaba los gestos y los movimientos corporales en la comunicación no verbal y en la que introducía propiamente el término “kinesics”. Birdwhistell (1952, citado en Davis, 2009, 42) estima que “no más del 35%

del significado social de cualquier conversación corresponde a las palabras habladas”. Este porcentaje indica que los gestos “hablan” más que las palabras en nuestra vida cotidiana y que vale la pena entender el ámbito del lenguaje no verbal para sentir e intuir el pensamiento de los demás, siendo por consiguiente de notable interés el estudio de este campo. Wallbott, a su vez, en el artículo “Bodily expression of emotion” (1998), nos dice que los movimientos y las posturas corporales indican emociones específicas. Este estudio intenta demostrar que los movimientos y las posturas corporales, en gran medida, corresponden solamente a ciertas emociones.

El profesor Hu Wenzhong (胡文仲), autor de *Kuawenhua Jiaojixue Gailun* (跨文化交際學概論) (1999), afirma en esta obra que cuando la gente se comunica entre sí, el 30% del mensaje lo compone el comportamiento verbal y el 70% es transmitido por el no verbal. También comenta que el comportamiento corporal es la principal forma del lenguaje no verbal y que desempeña un papel muy importante en la comunicación. Pease y Pease (1988, 12) citan al psicólogo Albert Mehrabian, quien afirmó que el impacto total de un mensaje es verbal en un 7% (palabras solamente), el vocal en un 38% (esta modalidad incluye el tono de voz, los matices y otros sonidos) y el no verbal en un 55%. Por otro lado, el antropólogo Ray Birdwhistell (citado en Pease y Pease, 1988, 12) indica que el componente verbal de una conversación cara a cara es menor al 35% y que más del 65% de la comunicación es de tipo no verbal. Bi Jiwan (畢繼萬) presenta los conocimientos básicos sobre lenguaje no verbal y los divide en kinésica, apariencia física, olfato y características ambientales. Estos factores constituyen las cuatro partes de su obra *Kuawenhua Fei-Yuyan Jiaoji* (跨文化非語言交際) (1999). Zhao Guihua (趙桂華) en su artículo “Lun fei-yuyan yinsu zai

kuawenhua jiaoji zhong de zuoyong” (論非語言因素在跨文化交際中的作用) (2001) menciona que la comprensión del texto original en la comunicación intercultural no sólo depende del factor del idioma, sino también de la comprensión de la cultura y del contexto del texto original.

En 2002, Ning Yu publica “Body and emotion: body parts in Chinese expression of emotion”, artículo en el que realiza un análisis semántico de cómo se describen las emociones y las expresiones emocionales en chino y contrastivo entre el chino y el inglés. Además, divide los términos corporales en dos clases: los que indican partes del cuerpo externas y los que indican partes internas u órganos. El autor concluye que las expresiones que hacen referencia a los órganos internos son mayoritariamente metafóricas. Poyatos (2003), en su artículo “La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación” afirma que el lenguaje no verbal no sólo se estudia en los campos de la antropología, la sociología, la lingüística, la literatura, la psicología o la educación, sino que también se ha convertido en un tema relevante en áreas como la medicina, la arquitectura, la cosmética y perfumería, las artes plásticas, las relaciones comerciales, la industria turística y hotelera, el ámbito policial y judicial, el teatro y el cine. Nierenberg y Calero (2003), en *How to Read a Person Like a Book*, explican que, mediante los gestos, se puede llegar a ver lo que piensa y siente una persona. Según estos autores, si se saben reconocer los mensajes ocultos, tanto emocionales, como sociales o sexuales, se puede predecir la reacción de una persona ante una determinada situación y responder adecuadamente. La obra de Pease y Pease (1988), *El lenguaje del cuerpo: Cómo interpretar a los demás y a través de sus gestos*, trata de enseñarnos a leer las señales del lenguaje corporal. Los autores examinan cada

componente del mismo y nos proporcionan un vocabulario básico para saber leer la actitud y las emociones a través del comportamiento.

Los trabajos de investigación de los teóricos que hemos resumido en este apartado se han convertido en grandes contribuciones al estudio de la comunicación no verbal, ya que fueron los primeros pasos en la investigación dentro del ámbito del lenguaje no verbal y, por lo tanto, han tenido una influencia notable en trabajos posteriores.

2.2 LENGUAJE NO VERBAL EN EL BUDISMO

En nuestra investigación del lenguaje no verbal de la novela clásica *Xi You Ji* aparecen, en numerosas ocasiones, referencias a gestos o posturas budistas, sobre todo por el hecho de tratarse de una novela donde el budismo tiene un papel muy importante. En este apartado, nos centraremos en el lenguaje no verbal budista de los ejemplos que hemos seleccionado de la novela para analizar. En relación con esta cuestión, Harvey (1998, 203) afirma que:

[E]n las culturas budistas las personas hacen postraciones a menudo: los niños se postran ante los padres y los maestros; los adultos se postran ante los monjes, las monjas, y los ancianos; y los monjes se postran ante los que llevan en la orden más tiempo que ellos. Mediante el acto de inclinar la cabeza, se reconoce que la otra persona tiene más experiencia en la vida o en la práctica espiritual, y se muestra respeto y humildad. De

esta manera, es algo natural postrarse ante objetos sagrados que representan la realidad más elevada o colocar una imagen del Buda sobre el “asiento” más elevado en una estancia. Dentro de la sala de altares o del recinto que rodea a un *stupa*, la humildad también se manifiesta no llevando zapatos, puesto que en tiempos antiguos eran una señal de riqueza y de estatus.

Además, cuando entramos en un templo budista, a menudo, lo primero que se percibe es el agradable olor del incienso. El incienso sirve para recordar que Buda huele a santidad y, al mismo tiempo, crea una sensación de deleite, que ayuda a concentrarse en Buda. En *Fojiao Wenhua de Guanjianci: Han chuan fojiao changyong ciyu jixi*. (佛教文化的關鍵詞: 漢傳佛教常用詞語解析) (2005) de Chen Erdong (陳耳東)) *et al.* se describe cómo se articulan los gestos de *he zhang* “合掌” (juntar las palmas de las manos), *wen xun* “問訊”, *li bai* “禮拜” y *nian xiang li bai* “捻香禮拜”, que aparecen a menudo en nuestra novela. Para facilitar la comprensión a los lectores no familiarizados con la tradición y ritos budistas, los ilustramos a continuación en las figuras 2.1, 2.2, 2.3 y 2.4.

En primer lugar, en *he zhang* (ver figura 2.1), se pone una palma contra la otra palma, uniendo los diez dedos, con la espalda recta para demostrar el respeto. Se suele hacer cuando se recitan las escrituras, se cantan canciones budistas, se pronuncia un conjuro o se rodea a Buda. En *Fojiao Zhishi Xiao Baike* (佛教知識小百科) (2006) de He Sanqian (禾三千) y Wu Qiao (吳喬) se menciona que *he zhang* también se conoce como *he shi* (合十) o *he nan* (和南). El origen de este nombre y su fecha de aparición es todavía, a fecha de hoy, incierto. La gente hacía este gesto cuando se encontraba o

se despedía en las sociedades primitivas, ya que se pensaba que la persona que lo hacía podía evitar el miedo y la guardia de otra persona y, además, tenía un significado pacífico. En *Fojia Liyi* (佛家禮儀) (2004) de Zhang Peifeng (張培峰) también se menciona que *he zhang* se conoce como *he shi*, y que se hace con las dos palmas y los dedos estirados, con las palmas un poco curvadas, colocándolas enfrente del pecho, pero sin apretarlas demasiado. Según el budismo, en *he zhang* no se pueden apretar las manos estrechamente, ya que si se hiciera así, se consideraría que no es un signo budista.



Fig. 2.1 合掌 (*he zhang*)²

En segundo lugar, *wen xun* (ver figura 2.2) consiste en juntar las dos palmas delante del pecho, agachando un poco el cuerpo hacia el suelo con las dos palmas juntas y, seguidamente, se pone el meñique, el anular y el dedo corazón de la mano derecha encima de los mismos dedos de la de la izquierda, hasta formar un círculo medio con las puntas de los dedos índices de las manos. No puede ser una forma puntiaguda, ni tampoco se pueden juntar los pulgares. Después, se tiene que poner el

² Imagen extraída, disponible en URL: <http://blog.udn.com/arthurnote/5368276> [Consulta: 20/11/2011].

cuerpo recto y levantar las manos hasta la altura de las cejas. Con este gesto se simboliza que la naturalidad budista dentro de nosotros de repente conecta con el poder de Buda. En *Fojia Liyi* (佛家禮儀) (2004), por otra parte, se menciona que *wen xun* consiste en doblar las dos manos para formar un arco, agacharse hasta las rodillas, bajando con la palma derecha encima de la de izquierda, colocar las manos delante de la barriga, y subir finalmente las palmas juntas, hasta que estén en la misma altura que las cejas.



Fig. 2.2 問訊 (*wen xun*)³

En tercer lugar, *li bai* (ver figura 2.3) se realiza, primero, tocando con la rodilla derecha en el suelo, luego con la izquierda, y finalmente inclinando el cuerpo hasta tocar con los dos codos en el suelo, abriendo las palmas para mostrar respeto al coger los pies de Bhodissatva. En *Fojia Liyi* (佛家禮儀) (2004) se menciona que *wu ti tou di*

³Versión reducida de la foto original, disponible en URL: http://www.thranguhk.org/buddhism/cn_etiquette.html?keepThis=true&TB_iframe=true&height=600&width=1050 [Consulta: 20/11/2011].

(五體投地)⁴ es un tipo de *li bai*, también conocido con el término *ding li* (頂禮) o *ji shou* (稽首). Se considera que la cabeza es la parte más digna del cuerpo y los pies la parte más humilde, y se dice que este es un rito que viene de la India, porque en la India la gente humilde tiene la costumbre de besar los pies a la gente más digna. Como el budismo nació en la India, creemos que esta costumbre refleja el dicho de “adonde fueres, haz lo que vieres”. *Wu ti tou di* en chino significa “mostrar admiración y sinceridad hacia alguien” y también proviene del budismo.



Fig. 2.3 禮拜 (*li bai*)⁵

Finalmente, *nianxiang libai* (ver figura 2.4), se realiza después de encender el incienso enfrente de la mesa alargada sobre la que están colocados los incensarios. Se coge el incienso con el dedo medio y el dedo índice de las dos manos, con el pulgar levantando la parte trasera del incienso, y se coloca delante del pecho. Se levanta hasta la altura que las cejas y se vuelve a poner delante del pecho. Se coloca el incienso en el pebetero y, finalmente, se recita: “Esperamos que el olor del incienso llegará a las

⁴ Es un gesto que se realiza con los dos codos, las dos rodillas y la cabeza, de modo que estas cinco partes del cuerpo tocan el suelo; normalmente se hace sólo a Bhodissatva o a los monjes, no se realiza a los espíritus o a los padres.

⁵ Imagen extraída, disponible en URL: http://2011tzuchiwesak.blogspot.com/2011/03/blog-post_18.html [Consulta:20/11/2011]

Tres Joyas (Buda, Dharma, y Sangha) y pedimos compasión y felicidad para los seres humanos”.



Fig. 2.4 捻香禮拜 (*nianxiang libai*)⁶

Todos estos gestos, entre muchos otros, van a aparecer a menudo en nuestra novela, por lo que como veremos van a constituir elementos caracterizadores de algunos de los personajes estudiados. Nos ha parecido importante explicarlos con detalle e ilustrarlos en la medida de lo posible porque el budismo, aún conocerse en España, no está tan arraigado en sus costumbres como en China o Taiwan, donde los diferentes gestos forman parte del paisaje en los numerosos templos budistas a los que acude la gente con regularidad.

2.3 CLASIFICACIÓN DEL LENGUAJE NO VERBAL

Existen diferentes clasificaciones del lenguaje no verbal, a continuación vamos a exponer las más importantes. Entre las teorías que hemos encontrado, nos parece que la clasificación de Poyatos (1993) sobre el lenguaje no verbal puede ser la

⁶ Imagen extraída de: <http://163.32.74.20/netdata/Fu/n02.htm> [Consulta: 20/11/2011].

introducción más general para dar un primer paso en el conocimiento de este campo. Poyatos clasifica el lenguaje no verbal en seis categorías, cada una con la definición correspondiente: (1) el paralenguaje, que es la forma de hablar, y que es independiente de las palabras que producen las personas; (2) la kinésica, que es la manera de moverse de las personas y que incluye el lenguaje corporal, los gestos, las maneras, las posturas, etc.; (3) la proxémica, que es la distancia que mantienen las personas entre sí; (4) la cronémica, que se relaciona con la concepción del tiempo y con el comportamiento en el tiempo, y que incluye aspectos tales como la duración de las pausas en la conversación o las normas de puntualidad; (5) las reacciones químicas y dérmicas, como el sudor, las lágrimas, el rubor o la carne de gallina; y (6) los objetos mediados o sonidos generados por el cuerpo, como el golpeo de la puerta o el sonido de los pasos.

Guerrero *et al.* (1999) proponen una clasificación de la comunicación no verbal en los ocho códigos básicos siguientes: (1) la kinésica, (2) la apariencia física, (3) la olfativa, (4) la vocálica, (5) la proxémica, (6) la háptica, (7) la cronémica y (8) las características ambientales. Estos autores y Poyatos coinciden en algunas de las categorías que utilizan para la clasificación del lenguaje no verbal, por ejemplo, en la kinésica, en el paralenguaje –vocálica, en el caso de Guerrero *et al.* (1999) –, proxémica y cronémica. Con el fin de analizar los diferentes conceptos relacionados con el lenguaje no verbal, tomaremos como punto de partida las categorías de Guerrero *et al.*, que son más completas en el caso de la kinésica y de las características ambientales, y que incluyen desde los aspectos más sutiles a las manifestaciones más

evidentes en su definición. A continuación, a partir de estas ocho categorías, introduciremos las definiciones y las teorías propuestas por distintos autores.

a) La kinésica

Como hay muchos niveles diferentes de lenguaje no verbal, a los investigadores les ha parecido útil separar los mensajes no verbales en diferentes *códigos* (*codes*). El código conocido como *kinésica* (también llamada *quinésica* o *cinésica*) incluye de acuerdo con Guerrero *et al.* (1999) los mensajes enviados por el cuerpo, mediante los gestos, las posturas, el movimiento corporal, etc.; los mensajes enviados por la cara, como cuando se sonríe, se arruga el ceño o se hacen muecas y pucheros; y también los movimientos de los ojos, el contacto visual o la dilatación del ojo. Entre todos los movimientos no verbales, Davis (2009, 135) considera que:

[L]a postura es, como ya hemos dicho, el elemento más fácil de observar y de interpretar de todo el comportamiento no verbal. En cierto modo, es preocupante saber que algunos movimientos corporales que teníamos por arbitrarios son tan circunscritos, predecibles y –a veces– reveladores; pero por otra parte, es muy agradable saber que todo nuestro cuerpo responde continuamente al desenvolvimiento de cualquier encuentro humano.

Su definición coincide con la de Andersen y Bowman cuyo artículo “Positions of power: nonverbal influence in organizational communication” queda recogido en Guerrero, *et al.* (1999). Andersen y Bowman (1999, 320) proponen que “teniendo en

cuenta la relación recíproca de poder y clase social de las personas que se comunican, la kinésica se puede dividir en cuatro tipos: la postura y posición, los movimientos, los gestos y la expresión facial”. Andersen y Bowman y Guerrero *et al.* tienen el mismo concepto sobre el movimiento corporal, que ven como una herramienta comunicativa para mostrar la relación entre personas. Knapp (1982, 17), a su vez, expone que:

[E]l movimiento del cuerpo comprende de modo característico los gestos, los movimientos corporales, los de las extremidades, de las manos, de la cabeza, de los pies y de las piernas, las expresiones faciales (sonrisas), la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila), y también la postura.

Esta descripción de Knapp coincide con las teorías de Knapp y Hall (2006, 225) quienes consideran que “gestures are movements made by the body or some part of it”; y se corresponde, también, con la definición de Guerrero *et al.* (1999), que incluyen los movimientos de los ojos y las expresiones faciales en el lenguaje no verbal.

Otro teórico conocido en el ámbito de la kinésica es Birdwhistell (1979, 178-9), pionero de esta disciplina que, después de un análisis del comportamiento de los norteamericanos, propone tres aspectos cualificadores del movimiento. Estos aspectos son:

[E]l comportamiento de intensidad, el comportamiento durativo y el comportamiento de extensión. Los cualificadores adoptan una especial significación en esta clasificación. Según una escala de 3 a 5 grados, la

distancia, que abarca un concreto movedor al realizar los cualificadores y que además varía ampliamente, tiene significado quinésico para la mayoría de los movedores norteamericanos. Esta distancia es importante para la valoración de las características del movimiento.

Birdwhistell (1979, 181-183) además, identifica las ocho señales de acción y las describe con las palabras siguientes: Las señales de acción comprenden a los modificadores de la acción, que se refieren al movimiento de todo el cuerpo, a los modificadores de la interacción, y que abarcan todo el comportamiento corporal. Los tipos de modificadores de la acción son:

- *unilateral-bilateral*: el movedor favorece el lado derecho o el izquierdo del cuerpo, en contraposición a la inclusión de ambos lados en la actuación;
- *específico-generalizado*: el movedor tiende a utilizar una zona del cuerpo con una mayor proporción de actividades quinésicas;
- *rítmico-arrítmico*: el movedor tiende a adoptar un determinado ritmo dentro del cual se mueve (muchas veces señalado por entonaciones quinomórficas o de la modificación de la postura);
- *gracioso-torpe*: el movedor tiende a hacer una mayor proporción de movimientos de forma directa, mínimamente interrumpida;
- *rápido-lento* (no debe confundirse con el cualificador de duración): el movedor tiende a una alta velocidad de producción de las construcciones quinomórficas y de los quinomorfemas;
- *integrado-fragmentado*: el movedor integrado tiende hacia la organización armónica de las distintas partes del cuerpo mientras que el movedor fragmentado

puede dividir el cuerpo en partes no armónicas e incluso aparentemente contradictorias;

- *intertensivo-intratensivo*: el movedor intertensivo tiende a ser muy sensible al comportamiento del otro comunicante, ejerce la comprobación coherente y en el comportamiento de modificación;
- *autocontrolado-autosuficiente*: el movedor autocontrolado se caracteriza por una reducción de la amplitud del calificador sin incongruencia, por la organización armónica de las partes del cuerpo, por un mínimo de comportamiento de búsqueda y por lo que podría caracterizarse vagamente como “equilibrio”.

Por su parte, Ekman y Friesen (1969, citado en Knapp, 1982, 17-23) desarrollan un sistema de clasificación de los comportamientos no verbales según las cinco categorías que describiremos a continuación.

En primer lugar, Ekman y Friesen hablan de los emblemas, que son actos no verbales que admiten una transposición oral directa o una definición de diccionario que puede consistir tanto en una como en una frase. Los gestos que se usan para representar “OK” o “paz” son ejemplos de emblemas. Sin embargo, algunos emblemas describen acciones comunes en la especie humana y parecen trascender de una cultura particular, por ejemplo, *he zhang* (合掌), juntar dos palmas para mostrar el respeto, especialmente hacia Buda, en el budismo.

En segundo lugar, Ekman y Friesen hablan de los ilustradores, actos no verbales directamente unidos al habla o que lo acompañan y que sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfatizen una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un marco de referencia o representen una acción corporal. Por ejemplo, *chang re* (唱喏), es decir, juntar ambas manos formando un puño, a la vez que se pronunciaba *re* y se hacía una inclinación, en la época antigua se usaba para mostrar respeto, sobre todo, a los superiores.

En tercer lugar, los autores detectan las muestras de afecto, que, predominantemente, consisten en configuraciones faciales que expresan estados afectivos, por ejemplo, una postura lánguida o un cuerpo triste. Aunque corrientemente las expresiones de afecto no intentan comunicar, en ocasiones pueden ser intencionales. Por ejemplo, *meihua-yanxiao* (眉花眼笑), desfruncir las cejas y reír con los ojos, se utiliza para describir a alguien que está radiante de alegría.

En cuarto lugar, definen los reguladores, actos no verbales que mantienen y regulan completamente la naturaleza del hablar y el escuchar entre dos o más sujetos interactuantes. Probablemente los reguladores más familiares son los movimientos de la cabeza y el comportamiento visual. Esta categoría sucede más en una conversación, en la que el hablante hace un movimiento para mostrar la intención hacia el otro receptor. Por ejemplo, poner los ojos en blanco (翻白眼, *fan baiyan*), que indica que alguien está desacuerdo o está impaciente en una conversación.

Finalmente, Ekman y Friesen proponen la categoría de los adaptadores, denominados así porque se piensa que se desarrollan en la niñez como esfuerzos de adaptación para satisfacer necesidades, cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir una gran cantidad de otras funciones. Los adaptadores están divididos en tres tipos: autoadaptadores (por ejemplo, el acto de cubrirse los ojos), heteroadaptadores (como atacar, proteger, dar a otro, establecer la distancia y acciones), y adaptadores dirigidos a objetos (como fumar o escribir con lápiz).

La teoría de Birdwhistell (1979) se centra más en el grado de distancia y en el tiempo y, sobre todo, en los movimientos del cuerpo entre dos hablantes, de modo que a pesar de ser similar a la clasificación de Ekman y Friesen, éstos ponen el énfasis en la interacción entre los hablantes con sus actos.

Otro teórico muy influyente en el ámbito del lenguaje no verbal es Poyatos (1983, 1991), que propone la siguiente definición para la kinésica:

[Kinesics is] the systematic study of the conscious or unconscious psychomuscular-based body movements and intervening or resulting positions, either learned or somatigenic, of visual, visual-acoustic, and tactile or kinesthetic perception that, whether isolated or combined with the linguistic and paralinguistic structures and with other somatic and objectual behavior systems, possess intended or unintended communicative value.

Unos años más tarde, Poyatos (1994 (II), 186-7) propone una nueva definición de la kinésica según la cual ésta se divide en cuatro maneras o formas de expresión:

[V]isualmente, como generalmente concebimos los gestos sin ningún otro tipo de percepción sensorial, excepto los que podemos imaginar por asociaciones sinestésicas; *audiblemente*, como en el chascar de dedos, el aplauso, las palmadas en la espalda, una bofetada, etc.; *táctilmente*, cuando nos abrazan, nos besan, nos dan la mano, etc., y entran en juego los diversos sentidos cutáneos con características específicas de presión, calor, frío y tal vez dolor; y *cinestésicamente*, no necesariamente junto con el tacto por el contacto directo con otra persona (como ocurre cuando a uno le abrazan), sino a través de un objeto que actúa de mediador y canal transmisor, como cuando los movimientos de la otra persona son transmitidos (...).

Poyatos identifica, pues, que la kinésica también es algo táctil, visual y sensorial. Según Poyatos (1994 (II), 201), la kinésica incluye tres categorías: los gestos, las maneras y las posturas. El mismo autor define cada una de ellas y las ilustra. En primer lugar, *los gestos* son movimientos conscientes o inconscientes hechos principalmente con la cabeza, la cara (incluyendo la mirada) o las extremidades, dependientes o independientes del lenguaje verbal-paralingüístico, alternando con él o simultáneamente, y que constituyen una forma principal de comunicación (p. ej. sonrisas, guiños o una mirada de reojo). En segundo lugar, *las maneras* son más o menos conscientes y/o dinámicas. Además, son principalmente aprendidas y ritualizadas socialmente según el contexto situacional, y alternan o aparecen simultáneamente con las palabras (p. ej. la manera de llevarse la comida a la boca y de masticar o toser mediante un gesto facial o manual asociados, o la manera de cruzar y

descruzar los brazos o las piernas para llegar a determinadas posturas o abandonarlas). Finalmente, *las posturas* son formas estáticas (pues lo que puede hacerlas “moverse” será una manera o modo) e igualmente conscientes o inconscientes, también ritualizadas y, como en el caso de las maneras, menos utilizadas como formas de un repertorio comunicativo, aunque, a semejanza de gestos y maneras, comunican de todas formas el sexo, la posición social, el origen cultural, el estado de ánimo, etc. (p. ej. el estar con los brazos o piernas cruzados; la postura al andar o al comer; el estar de pie o en cuclillas; las posiciones propias de los oficios, etc.).

Entre las cuatro maneras que incluye la definición de la kinésica de Poyatos (1994 (II)), las primeras dos son más abstractas en el lenguaje no verbal, porque es necesario sentir y experimentar para percibir las; en cambio, las dos últimas, están más relacionadas con el tacto cinestésico, y coinciden con las tres categorías de la kinésica de su propia clasificación. La clasificación de Ekman y Friesen se fija en la intención interior del hablante al hacer determinados gestos y movimientos, como en el caso de muestras de afecto y adaptadores, emblemas, ilustradores o reguladores, que reflejan un acto puro dependiendo de la forma de hablar. En cambio, la clasificación de Poyatos se fija en las razones exteriores por las cuales surgen los actos no verbales.

b) La apariencia física

Según Guerrero *et al.* (1999, 44), la apariencia física incluye “la altura, la estructura ósea y la gama de color de la piel” y aspectos como “un nuevo corte de pelo,

el color del pelo, un cambio de ropa, llevar joyas o ir maquillado”; es decir, características de la apariencia de una persona que intentan dar una buena impresión a los demás. En un artículo de Vicary, “The signs of clothing”, recogido en Poyatos (1988) afirma que “la ropa es generalmente percibida antes de que la voz pueda ser escuchada o antes de que los gestos y expresiones faciales puedan ser vistos”. Vicary (1988, citado en Poyatos, 1988, 293) también menciona que:

(...) the empirical study of clothing as nonverbal communication must start with replications of the visual signs of formal properties of cultural artefacts (shape, texture, color, substance, size) as perceived on moving bodies in combination with visual signs of properties of physical and social situations.

Las características físicas en la comunicación no verbal para Knapp y Hall (2006, 8) incluyen: la forma del cuerpo, el atractivo general, la altura, el pelo, el color o el tono de la piel y los objetos asociados con la apariencia, a los que denominamos *artefactos*, cosas tales como la ropa, el lápiz labial, las lentes, pelucas y otros postizos, pestañas postizas, joyas y accesorios.

Molloy (1976) su libro *Dress for Success*, afirma que la ropa oscura transmite autoridad y opina que “las rayas son el patrón más autoritario, mientras que una corbata cara conservadora es un accesorio vital que simboliza respeto y responsabilidad”. Observamos, a partir de estas afirmaciones, que varios autores coinciden al considerar la apariencia como un canal comunicativo en el lenguaje no

verbal. La ropa representa la posición social, pero también representa la personalidad o estilo de una persona, de modo que podemos conocer más o menos a una persona a través de su manera de vestir. Tal y como reza un proverbio chino: al hombre, ropa y a Buda, oro (人要衣裝, 佛要金裝, *ren yao yizhuang, fo yao jinzhuang*). Es evidente que la apariencia en el vestir es otro de los canales comunicativos entre las personas.

c) Olfática

Guerrero *et al.* (1999, 44) afirman que “people use perfume and deodorant to make themselves attractive to others”. En relación con el olor corporal, Knapp (1982, 160) cita a Davis, cuando dice que “cada uno de nosotros tiene una “marca olfativa distintiva”. Los norteamericanos y las norteamericanas usan *sprays* y jabones desodorantes, enjuagues de boca, suavizadores de aliento, perfumes, lociones para después de afeitarse y otros olores artificiales”. Meerloo (1964, citado en Knapp, 1982, 161) insiste en la siguiente observación: “(...) el olfato se relaciona con nuestros primeros contactos amorosos del mundo. El recién nacido vive primero en un mundo de puros olores, si bien el mundo le enseña pronto a renunciar a sus placeres nasales. Para él la madre es un amor y ‘a primer olor’ (...)”.

Los olores humanos emanan primordialmente a través de las glándulas del sudor, pero también los excrementos, la saliva, las lágrimas y la respiración proporcionan fuentes de olores (Knapp, 1982, 161). Hall (1966, citado en Knapp, 1982, 162) observa que: “el olfato ocupa un sitio preeminente en la vida árabe. (...) Los árabes

echan su aliento sobre la gente cuando hablan. (...) Para los árabes los olores –los buenos olores– son placenteros y un modo de compenetrarse mutuamente (...).”

Por su parte, Davis (2009, 172) opina que: “*olor* es quizás una palabra que se presta a confusión. Wiener los llama mensajeros químicos externos (MQE), e incluyen aminoácidos y hormonas esteroides, sustancias en las que habitualmente no detectamos un aroma, al menos en las pequeñas cantidades segregadas por el cuerpo humano”.

La comida que comemos también produce un olor diferente, debido a los flatos intestinales. Por ello, la gente de distintas culturas y países transmite un olor corporal diferente. Los autores que hemos mencionado hasta ahora comparten la opinión de que el “olor” es contacto invisible, e inunda nuestra vida por todas partes.

d) Vocálica

Para Guerrero *et al.* (1999, 44), la vocálica incluye cómo se dicen las palabras, así como también las pausas, los silencios y los sonidos vocálicos. Tal como se dice popularmente, lo que importa no es sólo lo que se dice, sino cómo se dice. El tono de voz, el acento puesto en ciertas palabras, las funciones de la voz y el tiempo y el volumen de la voz son sólo algunas de las muchas características vocálicas. El silencio también puede ser importante por sí mismo o en una serie de expresiones verbales.

En chino se dice: el silencio habla más que la voz (無聲勝有聲, *wu sheng shen you sheng*), ya que a veces los silencios tienen más significado incluso que lo que se dice. Algunos autores opinan que la vocálica a veces se refiere al *paralenguaje*, por el hecho de tratar sobre cómo se dice algo más que qué se dice. En relación con el concepto de paralenguaje, los teóricos proponen diferentes explicaciones. Para Poyatos (1994 (II), 29), el paralenguaje se refiere a:

[C]ualidades no verbales de la voz y sus modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas, producidas o condicionadas en las zonas comprendidas en las cavidades supraglóticas (desde los labios y nares hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas (pulmones y esófago) hasta los músculos abdominales, así como los silencios momentáneos, que utilizamos consciente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos no verbales, quinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no-interacción (...).

La comunicación tiene una estructura tripartita que Poyatos (1994 (I), 12930) define como “estructura triple básica” o “the audible visual triple reality of speech”, que incluye: (1) lo que decimos (lenguaje), (2) cómo lo decimos (paralenguaje) y (3) cómo nos movemos (kinésica). En uno de sus artículos Poyatos (2003, 75-76) nos presenta las siguientes cuatro categorías de los elementos en el paralenguaje:

- *Cualidades* primarias básicas como: timbre, resonancia, y ritmo de una voz masculina; los rasgos entonativos y registros animales de una mujer acompañando a veces sus también animados marcadores del discurso

faciales y manuales, y otras su alargamiento de ciertas sílabas coincidiendo con sus miradas, ritmo de voz y movimiento de rostro, manos y cuerpo;

- *Calificadores*: que pueden ser también cualidades básicas, como laríngeo o faríngeo (por ej., voz halitante, áspera, cascada, susurrante), labial (por ej., el redondeamiento francés o con actitud mimosa), mandibular (por ej., mascullando), objetual (por ej., con una pipa en la boca);
- *Diferenciadores* paralingüísticos: reacciones fisiológicas y psicológicas que varían funcional y actitudinalmente entre culturas: risa (de afiliación, agresión, empatía, ansiedad, etc.), llanto (de afiliación, agresión, dolor, gozo, etc.), gritos (de agresión, dolor, alarma, etc.), suspiros (de placer, nostalgia, alivio, etc.), toses y carraspeos (fisiológicos o intencionalmente comunicativos para advertir, ahogar una voz, etc.), estornudos y bostezos (cultural y socialmente asociados o no a conductas verbales y no verbales);
- *Alternantes* paralingüísticos: como chasquidos linguales, aspiraciones y espiraciones, siseos, chisteos, bisbiseos, fricciones faríngeas o nasales, gemidos, gruñidos, resoplidos, ronquidos, soplos, sorbos, jadeos, sonidos dubitativos, etc.

Knapp (1982) propone la siguiente clasificación para los elementos que configuran el paralenguaje: las *cualidades de la voz*, que incluyen elementos como el registro de la voz, el control de la altura, el control del ritmo, el tempo, el control de la articulación, la resonancia, el control de la glotis y el control labial de la voz; y *vocalizaciones*, que Knapp (1982, 24-5) describe con las siguientes palabras:

[*Caracterizadores vocales*]. Aquí se incluye por ejemplo la risa, el llanto, el suspiro, el bostezo, el estornudo, el ronquido, etc. *Cualificadores vocales*. Aquí se incluye la intensidad de voz muy fuerte a muy suave, la altura (de excesivamente aguda a excesivamente grave), y la extensión (desde el arrastrar las palabras hasta el hablar extremadamente cortado). *Segregaciones vocales*. Son por ejemplo, los “hum”, “m-hmm”, “ah”, “uh”, y variaciones de esta suerte.

Como hemos visto, la clasificación de Poyatos abarca el sonido causado por humanos, objetos, o animales; en cambio, la de Knapp contempla sólo el sonido de humanos y de objetos, pero incluyendo la extensión del sonido, exclamaciones, etc.

e) Proxémica

El antropólogo Edward T. Hall, en sus libros *The Silent Language* (1959, citado en Knapp, 1982, 10) y *The Hidden Dimension* (1966, citado en Poyatos, 1983, 37), hace un estudio sobre la distancia conversacional y muestra que la distancia personal es diferente en distintas culturas. Hall (1966) define la proxémica como “people’s conceptualization, structuration, and use of space, from their natural or built or objectual environment to the distances kept consciously or unconsciously in the interaction”. Poyatos (1983) define la proxémica como una interacción cara a cara entre dos personas, también llamada “spatial relationship”. Knapp (1982, 25) propone la siguiente definición de la proxémica:

(...) el estudio del uso y percepción del espacio social y personal. (...) A veces se estudia la orientación espacial personal en el contexto de la distancia conversacional y cómo ésta varía de acuerdo con el sexo, el estatus, los roles, la orientación cultural y así sucesivamente. También es frecuente el término *territorialidad* en el estudio de la proxémica para designar la tendencia humana a marcar el territorio personal —o espacio intocable (...).

Guerrero *et al.* (1999, 173), a su vez, describen la proxémica con la siguientes palabras:

[Proxemics is] concerned with the perception and use of space (...) while territory refers to a geographic area, personal space refers to the area around you. This area moves with you and is sometimes referred to as your *personal space bubble* because it involves a “bubble” of space on all sides of you.

Observamos que distintos autores tienen el mismo concepto de proxémica, es decir, coinciden en que consiste en la distancia entre los hablantes. Hall (1959, citado en Knapp, 122) identifica varios tipos de espacio, que agrupa bajo el paraguas de los espacios que él denomina “espacio personal” o “informal”. Mediante su innovadora contribución a este ámbito de investigación, Hall explica y define el espacio informal o personal como un espacio rodeado de individuos, y establece una clasificación de cuatro distancias: “la distancia íntima”, que va desde el auténtico contacto físico hasta aproximadamente 0,45 metros, la burbuja del espacio que rodea a una persona;⁷ este espacio es aceptable para reír o conversar íntimamente. En segundo lugar, “la distancia

⁷La burbuja de espacio personal de un ser humano representa el mismo margen de seguridad (Davis, 2009, 118).

social casual-personal”, que se extiende de los 0,40 a los 1,20 metros y que es el espacio en el que la gente se siente cómoda en el trabajo; normalmente se adoptará esta distancia para conversar. En tercer lugar, Hall habla de “las distancias social-consultivas”, que abarcan desde 1,20 hasta los 3,64 metros; en este tipo de distancia no hay contacto físico, sólo visual y es la que corresponde a las conversaciones formales. Finalmente, Hall menciona “las distancias públicas”, que van desde esta última hasta el límite de lo visible o de lo audible, por ejemplo, para pronunciar discursos o algunas formas muy rígidas y formales de conversación. Todo ello muestra que, como menciona Davis (2009, 118), “el grado de proximidad puede transmitir mensajes mucho más sutiles que una amenaza”.

f) Háptica

El término háptica se refiere a los movimientos táctiles. A veces también se denomina comunicación táctil. Guerrero *et al.* (1999, 174) afirman que “some areas of the body, such as the hands, arms, shoulders, and upper back may be touched by almost anyone” mientras que “other areas such as the head, face, neck, torso, buttocks, chest, legs, and feet may only be touched by a select few”.

Algunos contactos táctiles están ritualizados, por ejemplo, según Guerrero *et al.* (1999, 174) “ritualized touches are those that occur as part of ceremonial practice and other rigid behavioral patterns. Hand-shakes are a part of the greeting ritual, and patting someone on the back at an athletic contest is part of the congratulatory ritual”.

Según Frank (1957, citado en Davis 2009, 181), la piel es la “envoltura que contiene el organismo humano”. Davis, además, añade que “todo ser humano está en contacto constante con el mundo exterior a través de la piel, (...) siente la presión del aire, el viento, la luz del sol, la niebla, las ondas acústicas y algunas veces, a otros seres humanos. El tacto es probablemente el más primitivo de los sentidos”.

De esto resulta que el primer contacto que un organismo puede sentir es la piel, por lo que desempeña un canal muy importante de comunicación con el mundo exterior. Argyle (1975, citado en Knapp, 1982, 222) cree que “el contacto puede decodificarse y clasificarse en los siguientes tipos: interés sexual, dependencia en la crianza, adhesión afectiva y agresión”. A parte de estos, existen otros contactos táctiles con diferentes significados en el proceso de la conversación: se puede llamar la atención de alguien apretándole el brazo o golpeándolo en la espalda, indicar o marcar el comienzo o el final de una conversación, o cumplir algunas funciones rituales (Knapp, 1982, 223). Heslin (1974, citado en Knapp, 1982, 219-20) clasifica los tipos de contacto de distintos mensajes comunicados según las siguientes categorías:

- *funcional-profesional*: la intención comunicativa de este contacto táctil impersonal, a menudo “frío” y burocrático, está en el deseo de hacer cumplir alguna tarea o de ejecutar un servicio;
- *social-cortés*: la finalidad de este tipo de contacto es la de afirmar la identidad de la otra persona como perteneciente a la misma especie —el apretón de manos es el mejor ejemplo de este tipo de contacto—;

- *amistad-calidez*: esta clase de conducta táctil reconoce más el carácter único del otro y expresa afecto por esa persona, a la que se reconoce como amiga;
- *amor-intimidad*: cuando se apoya la mano en la mejilla de una persona del sexo contrario o cuando se le abraza fuertemente, suele expresarse a través del tacto un vínculo o una atracción emocionales;
- *excitación sexual*: aunque la excitación sexual suele ser un componente primordial del amor y de la intimidad, también puede tener diferentes características.

Argyle y Heslin muestran, pues, que el tacto no sólo refleja la intención consciente de una persona, sino que también es el medio de expresión de la emoción mostrada entre personas. Sin embargo, aparte de cuando el contacto interpersonal está relacionado con la gente, se ha estudiado otro tipo de háptica: el autocontacto. Los siguientes ejemplos de Morris (1971, citado en Knapp, 1982, 221) ilustran el autocontacto táctil:

[C]onductas protectoras de tipo escudo para reducir las entradas o las salidas, así, la acción de taparse los oídos o la boca con las manos; acciones de limpieza, tales como llevarse la mano a la cabeza para rascarse, frotarse, hurgarse o limpiarse; señales especializadas que comunican mensajes específicos, por ejemplo, sostener una mano bajo el mentón como queriendo decir “estoy harto de esto” o burlarse de alguien apoyando el pulgar en la nariz y abriendo la mano hacia delante; autointimidades, como cogerse una mano con la otra, apretar las piernas o masturbarse, etc.

En definitiva, según dichos autores, podemos distinguir dos tipos distintos de códigos hápticos: por una parte, el contacto entre personas y, por la otra, el autocontacto, que solamente sucede en relación con uno mismo.

g) Cronémica

En la comunicación no verbal, la *cronémica* se refiere a la comunicación en el tiempo. Guerrero *et al.* (1999, 8) afirman que “chronemics, includes how you use and perceive time. Time preferences, punctuality, and personal perceptions of time are some of many chronemic factors.” En chino, por ejemplo, existe al igual que en español la expresión el tiempo es oro (時間就是金錢, *shijian jiu shi jinqian*), frase con la que se indica que apreciamos mucho el tiempo. Andersen y Bowman (1999, 325-26, citados en Guerrero *et al.*, 1999, 8) clasifican el tiempo en tres tipos tomando el ejemplo de la organización del trabajo:

a) *waiting-time*, (...) Insel y Lindgren (1978) maintained that “another psychological dimension to the distress of waiting is the effect of subordination. One who is in the position to cause another to wait has power over him. To be kept waiting implies that one’s own time is less valuable than that of the one who imposes the wait” (...);

b) *walk-time*, (...) Koehler *et al.* (1981) claimed that “subordinates’s response latencies are shorter, whereas superiors may take their time in answering. Furthermore, utterance duration is affected by the relative status of an interacting dyad with the lower-status person following the lead of the high-status person” (Mehrabian 1968) (...);

c) *work-time*, (...) “higher-status individuals have the freedom to waste the time of others while at the same time to expect strict adherence to their own schedules” (Burgoon y Saine, 1978; Goldhaber, 1974).

Poyatos (1972, citado en Poyatos, 1994 (II), 279) acuña el término *cronémica* y lo define básicamente como:

[L]a conceptualización, estructuración y uso del tiempo como elemento biopsicológico y cultural que presta características específicas a las relaciones sociales y a los elementos que se suceden en la corriente comunicativa, desde sílabas y gestos, hasta la duración de una visita o los intervalos entre la recepción de una carta y su respuesta.

También hace una distinción entre el tiempo conceptual, el tiempo social y el tiempo interactivo. De este modo, según Poyatos (1975, 15), *el tiempo conceptual* son hábitos de comportamiento y creencias relacionados con el concepto que tienen del tiempo las distintas culturas cuando planean su tiempo, cuando dividen el tiempo en meses, estaciones, etc.; incluso el concepto de puntualidad e impuntualidad de una sociedad; *el tiempo social*, depende de forma directa del tiempo conceptual y está constituido por los signos culturales que muestran el manejo del tiempo en las relaciones sociales, por ejemplo, entrevistas de trabajo, visitas, reuniones, al comer, etc.; *el tiempo interactivo*, hace referencia a la duración de signos de otros sistemas de comunicación que tiene valor informativo, por ejemplo, la duración de un abrazo que comunica al receptor el sentimiento que se tiene por el emisor.

La clasificación de Andersen y Bowman no coincide con la de Poyatos, porque la primera pone el énfasis en el tiempo de espera en la respuesta bajo la situación social entre una persona con cierto poder y su subordinada; mientras que la segunda se centra más en la influencia cultural respecto al concepto del tiempo y la duración de los signos no verbales. Aunque las dos clasificaciones no son iguales, ambas muestran un signo invisible que puede ayudar a mantener la comunicación no verbal a través de un mismo código: el tiempo.

h) Características ambientales

Guerrero *et al.* (1999, 45) definen las características ambientales como “temperature, color, noise level, architectural features, and furniture, pictures, lamps, and plants.” Según Knapp y Hall (2006, 7) este factor incluye “the furniture, architectural style, interior decorating, lighting conditions, colors, temperature, additional noises or music, and the like, amid which the interaction occurs”. Estos autores coinciden en casi todos los aspectos que conforman las características ambientales, es decir, vayamos donde vayamos, alrededor de nosotros, los elementos no verbales se encuentran por todas partes.

i) Cromática

Además de los ocho códigos del lenguaje no verbal mencionados anteriormente, incluiremos otro que también puede ser importante en nuestra vida: el color. Williams

(1964, citado en Gilovich)⁸ menciona que “when a terrible thing happens on a given day, we refer to it as a “black day”, as when the Depression was ushered in by the infamous Black Thursday.” En algunos países el color negro se asocia con la muerte o el demonio y, por ejemplo, en ciertas culturas la gente se pone ropa negra para ir a un funeral. El color negro no sólo representa lo negativo sino también aspectos positivos como la dignidad y la seriedad.

La gente cree que los colores afectan el comportamiento. Frank y Gilovich (1988, citados en Knapp y Hall, 2006, 118) demuestran que “students rated black uniforms as connoting meanness and aggression more than other colors.” Ball (1965, citado en Knapp y Hall, 2006, 117), a su vez, afirma que “people associate serenity and calm with the colors blue and green, while red and orange are perceived to be arousing and stimulating.”

Los colores pueden transmitir información en la comunicación y también pueden reflejar el estado de ánimo de una persona a la hora de ver las cosas. Según el estudio de Spielberger *et al.* (1979, citados en Valdez y Mehrabian, 1994, 396) entre los efectos de los colores en las emociones, el rojo y el amarillo son más excitantes y menos agradables que el azul y el verde. En el estudio de Wexner (1954, citado en Valdez y Mehrabian, 1994, 396), también se afirma que el rojo se asocia con lo “emocionante” (exciting) y lo “estimulante” (stimulating), y que en ambos casos

⁸ Artículo titulado “Black uniforms and aggression in professional sports”, citado en de Mark G. Frank and Thomas Gilovich y recogido en Guerrero *et al.* (1999, 114).

implica placer y alta excitación. El azul se asocia con la seguridad o comodidad y cosas blandas o suaves, lo que implica placer y excitación baja. El naranja se asocia con una la inquietud, la angustia o el malestar, lo cual implica insatisfacción y excitación alta. El negro se asocia con los adjetivos fuerte, poderoso y magistral, por lo que implica un dominio alto.

Weller y Livingston (1988, citados en Valdez y Mehrabian, 1994, 396) investigaronn “the effects of the color of paper (blue, pink, white) on which text was presented to subjects. Subjects read about rape and murder incidents and reported their emotional reactions to these events”. Por su parte, Adams y Osgood (1973, citados en Valdez y Mehrabian, 1994, 397) llevaron a cabo un amplio estudio transcultural en el que clasificaron los colores según la percepción de 23 sujetos de culturas diferentes:

The following effects of hue were evident across the 23 samples as a group: Blue and green were good; yellow was weak and bad; red was strong and active; black was bad, strong, and inactive; grey was bad, weak, and inactive; white was good and weak; and color was good and active. In addition, evaluation correlated strongly and positively with brightness, potency correlated positively with darkness, and activity was associated strongly with color (vs. no color).

En resumen, el color puede representar o llevar asociados conceptos diferentes en cada cultura y puede reflejar el pensamiento y el comportamiento de las personas en determinados contextos, por lo que el estudio del color como elemento de

comunicación no verbal también puede arrojar luz sobre cuestiones interesantes sobre la comunicación intercultural.

2.4 ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE NO VERBAL EN LA LITERATURA

En cuanto al lenguaje no verbal en la literatura, a continuación resumiremos cronológicamente algunos de los estudios más destacados sobre este tema. Poyatos (1994) propone nuevas perspectivas para el estudio de los elementos no verbales a partir de los tipos de funciones que pueden desempeñar éstos en el texto literario. La contribución de Poyatos se basa en un estudio interdisciplinario que establece un marco crítico esencial para la aplicación de las últimas investigaciones sobre el lenguaje no verbal en el texto literario (Korte, 1997). Cuando nos enfrentamos al lenguaje no verbal en un texto narrativo, no sólo encontramos las características explícitas de los personajes, sino también información que se esconde más allá de las palabras del texto escrito. El lenguaje no verbal ocupa un lugar importante en la literatura, ya que transmite el pensamiento de los personajes y es un hilo que atraviesa el texto y lo enlaza con la visualización que el lector del texto extraerá. Entre las referencias que hemos encontrado, Poyatos (1983, 299) aborda la cuestión de la comunicación no verbal explícita tal y como se describe en la literatura de culturas extranjeras y ofrece recomendaciones que pueden ser del interés para la investigación. Nos parece útil retomar las siguientes dos cuestiones que se plantea Poyatos antes de empezar a traducir un texto de otra cultura: primero, cómo descodifican los lectores extranjeros ciertos gestos, posturas o acciones que no se corresponden a aquellos

gestos demostrados en situaciones similares por los miembros de la cultura receptora de la traducción; segundo, con qué frecuencia se pierden ciertos matices del significado que se atribuye a algunas de las actividades no verbales, y si éstas podrían ser aclaradas con una nota del traductor en las situaciones que podrían causar un gran malentendido.

Poyatos (1994 (III)) en su obra *La comunicación no verbal III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción* introduce nuevas perspectivas para analizar el papel del lenguaje no verbal en la caracterización de los personajes en la literatura. Poyatos (1994 (III), 236-43) propone una perspectiva importante en el mundo de la narrativa en relación a cuando un narrador crea un personaje; si quiere hacerle vivir como individuo, tiene toda una serie de características de base biopsicológica y de cultura verbal y no verbal con que hacer que sea ese personaje de una manera consistente. Cuando es el propio escritor quien quiere realmente que un personaje sea único, podemos exigirle que mantenga esa personalidad única del principio al final de la narración de una manera lógica, tal como en la vida real vamos conociendo a la gente. Este conocimiento progresivo lo vamos adquiriendo a través de unas descripciones o representaciones que se consiguen mediante cuatro funciones técnicas de los elementos no verbales. La primera función es la definición inicial del personaje narrativo por medio de un rasgo. Principalmente suele tratarse de un tono, especialmente en ciertas situaciones, un gesto peculiar, una manera de saludar o de comer, una postura que corresponde a ciertas palabras, etc. Esto nos da la primera imagen del personaje a la que luego añadiremos los nuevos rasgos que el escritor nos vaya dando. La segunda función es la identificación recurrente. Por medio de un rasgo

ya conocido por el lector, que se repite unas cuantas veces a intervalos más o menos calculados por el autor a lo largo de la narración, identificamos a un personaje aparecido anteriormente. La tercera función es la definición progresiva, que se hace por medio de un rasgo o rasgos todavía nuevos que vamos observando a medida que conocemos mejor al personaje, como en la realidad, y no por una acumulación falsa al sernos presentado por primera vez. A unos rasgos se suman otros, que complementan a los iniciales y concretan al personaje cada vez más nítidamente. La última función es la identificación posterior del personaje por medio ya de un rasgo o rasgos repetidos, lo cual – y de aquí su importancia técnica – no sólo nos recuerda esa imagen anterior (el expletivo verbal, el gesto, etc.), sino que esto ocurre además en un momento de la narración en que el escritor sabe que su lector necesita identificar a algunos de sus personajes, que está a punto de perderse entre ellos, sobre todo en novelas extensas pobladas por un gran número de personajes.

Poyatos (1994 (III), 230-36) menciona que al observar qué elementos personales y extrapersonales se nos transmiten a través del texto, discernimos qué es exactamente lo que comunican al lector, y comenta que debemos considerar las dimensiones básicas de tiempo. A través, sobre todo, del ambiente que se crea alrededor de una novela de otros tiempos se nos revela un punto temporal y esa sensación del pasado va disminuyendo a medida que su modernidad avanza hasta llegar a ese incierto límite percibido como la transición a lo actual. En cuanto a los personajes mismos, a través de lo que el narrador, por término medio, nos explica sobre ellos, igual como pasaría en la vida real, vamos familiarizándonos con ellos, a través de su conducta y de los pensamientos que nos revelan ellos mismos, y también a través de su comportamiento

o actitudes específicamente culturales. Si nos concentramos en las conductas personales, podemos distinguir cuatro modos diferentes de transmitirlas al lector según Poyatos: la primera categoría es cuando la conducta se describe y a la vez se explica su significado (significante y significado), es decir, el método más tradicional, generalmente refiriéndose a la kinésica. La segunda categoría es cuando la conducta se describe, pero no se explica su significado (significante y no significado), es decir, cuando se deja que el lector interprete su significado, lo que no siempre nos permite hacerlo correctamente. Por lo tanto, este modo de representar una conducta puede ocasionar los siguientes problemas: i) que se trate de conductas kinésicas de otra época histórica que no han perdurado; ii) que nos confundamos con conductas propias de otra cultura y, en el peor de esos casos, con algunos de sus falsos cognados kinésicos, es decir homomorfos que no son sinónimos. La tercera categoría es cuando el autor explica el significado sin describir la conducta (significado, pero no significante), en cuyo caso el lector no siempre reconstruirá esa conducta, al menos tal como fue codificada por el escritor, y mucho menos en una traducción entre culturas muy dispares, pues podrán ser fácilmente evocadas para el lector nativo por su contexto situacional, pero no para el extranjero (uno de los escollos de la traducción), el cual tenderá a imaginar la conducta que en su propia cultura corresponde a esa actitud. A veces el mismo lector nativo es posible que no pueda interpretar correctamente algunas de esas descripciones funcionales por las muchas posibles sutilezas de expresión difíciles de transmitir escribiendo. La última categoría es cuando se da sólo la expresión verbal y siempre va acompañada de una no verbal, que es la que completa el mensaje, pero que, al no ser descrita, puede dar lugar a una descodificación incorrecta, o simplemente a lo que se ha llamado falta de descodificabilidad, lo cual puede ocurrir por dos razones: i) que se trate de una

conducta kinésica de otro época hoy no subsistente en la cultura del lector, sea nativo o extranjero; ii) que pertenezca a otra cultura.

En cuanto a otros antecedentes existentes en nuestro contexto, cabe mencionar *Body Language in Literature* (1997), libro en el que Korte se adentra en el tema de las expresiones corporales y faciales, y elabora un listado de cuestiones que ayudan a dilucidar qué papel desempeña el lenguaje corporal en la narración. Hallamos también, en esta obra, una crítica del análisis del lenguaje corporal, que la autora divide en dos partes: *speech* y *body language*. Es precisamente esta parte del libro, la que encontramos más interesante; porque cuando habla de *speech*, Korte incluye las expresiones coloquiales de la narración y, luego, en la parte de *body language* explica el significado de cada expresión y las analiza. A continuación, presentaremos diez aspectos diferentes sobre el lenguaje corporal mencionados por Korte, para que tengamos claras qué funciones y los efectos literarios puede desempeñar el lenguaje corporal en el texto narrativo:

- La localización del lenguaje no verbal en la acción narrativa: el lenguaje corporal de uno es percibido por otro, quizás causando reacciones que influyen la acción posteriormente.
- El lenguaje no verbal para indicar el tipo de relación interpersonal: la función principal del lenguaje corporal en el texto narrativo sirve para indicar la relación interpersonal entre los personajes.
- El lenguaje no verbal para caracterizar e identificar a un personaje: el lenguaje corporal indica las características de los personajes de ficción que serán interpretadas gracias a la competencia que el lector posee para

interpretar el lenguaje no verbal. La construcción de personajes de ficción ha sido considerada como un proceso creativo que se lleva a cabo en la imaginación del lector. Los objetos externalizadores relativos pueden mostrar la personalidad de los personajes de ficción (disposiciones, opiniones, actitudes, valores), tal como también ocurre en la vida real. Además, el lenguaje corporal en la ficción también indica el género, edad, pertenencia cultural y estado social.

- El lenguaje no verbal para la dramatización: el lenguaje corporal ayuda a ilustrar los eventos que tienen lugar en la ficción y los hace más escénicos, concretos y vivos. Todos los detalles del lenguaje corporal hacen que la realidad sea más concreta.
- El lenguaje no verbal para la indicación de los estados mentales: para indicar los estados mentales y los procesos de los personajes, mediante, sobre todo, el lenguaje corporal, que revela pensamientos y sentimientos de los personajes directamente accesibles al lector, y permiten al lector conseguir una información adicional sobre su vida interior.
- La autenticación: significa verisimilitud que es el aspecto de la realidad de la ilusión en la literatura. El lenguaje corporal puede ayudar a crear la impresión de la autenticidad del mundo de ficción, para hacer que una conversación ficticia parezca más cercana a la realidad, o incluso a la autenticidad cultural. En séptimo lugar,
- La comedia y la sátira del lenguaje no verbal: el lenguaje corporal como un instrumento eficaz especialmente en la comedia y en la caricatura, sobre todo, es adecuado para un retrato irónico o paródico.

- Las imágenes del lenguaje corporal: el lenguaje corporal está predestinado a ser utilizado como una imagen, a algunos novelistas les gusta recurrir al lenguaje corporal simbólico para desarrollar el tema de la novela.
- La temática del lenguaje corporal: iniciar y mantener el contacto entre los personajes principales indica el valor de las relaciones interpersonales, además el lenguaje corporal ayuda a enfatizar el contraste entre lo bueno y lo malo en la novela.
- Las funciones técnicas y estructurales del lenguaje corporal en el texto narrativo: el lenguaje corporal puede desempeñar un papel en la transmisión narrativa en la estructura para ayudar a establecer los contrastes y las correspondencias entre los personajes.

Aparte de los estudios ya mencionados, hemos encontrado otras investigaciones sobre el lenguaje no verbal en la literatura. En el artículo “Comunicación no verbal y literatura: Desarrollo de un modelo semiótico de transcripción” (2000-2001), Gaya *et al.* ponen énfasis en la importancia de los elementos no verbales para la buena caracterización de los personajes en un estudio basado, principalmente, en la novela *El Gatopardo*. Li Rong (李蓉) en su tesis de máster “D.H. Laolunsi shige zhong de shenti yuyan yanjiu” (勞倫斯詩歌中的身體語言研究) (2007) analiza los motivos detrás del lenguaje no verbal usado en los poemas y canciones de Lawrence (1885-1930), quien utiliza el lenguaje no verbal en la poesía para expresarse en contra de la corrupción social y compartir sus propias experiencias de vida. Zhang Zhimin (章志敏) en su investigación: “Lun shenshiyu fanyi de yujing yishi” (論身勢語翻譯的語境意識) (2007) se basa en la teoría de Hatim y Mason (2001), en la que se presentan las tres

dimensiones de la traducción: dimensión comunicativa, dimensión semiótica y dimensión pragmática. Zhang se basa en estas dimensiones para el análisis del lenguaje corporal en la traducción. Un año después, Li Mu (李睦) se basa en la teoría de la relevancia para analizar la función del lenguaje no verbal de la novela clásica *Jane Eyre* de Charlotte Bronte en su tesis de máster “Titaiyu: yitu de xianying yu yujing xiaoguo de tuili-cong guanlian jiaodu kan “Jian Ai” zhong de titaiyu” (體態語: 意圖的顯映與語境效果的推理-從關聯角度看“簡愛”中的體態語) (2008).

Siguiendo en el ámbito académico chino, Fu Changping (富昌萍) en su artículo titulado “Wenxue zuopin zhong de fei-yuyan fuhao “titaiyu” lixi (文學作品中的非語言符號“體態語”例析) (2003) afirma que la obviedad de lo visible y la expresión emocional en el lenguaje no verbal son recursos imprescindibles a la hora de caracterizar la imagen de los personajes de una obra literaria. Wang Xiaoxi (王小溪) en su artículo “Lun ‘Hong Lou Meng’ zhong titaiyu de yunyong” (論“紅樓夢”中體態語的運用), (2004) clasifica el lenguaje no verbal en las expresiones faciales, gestuales y corporales para comentar y analizar el uso del lenguaje no verbal de los personajes de la novela *Sueño en el pabellón rojo*. Deng Xiaoyu (鄧曉宇) y Zeng Fanjian (曾繁健) en su artículo “Ying-Mei xiaoshuo zhong fei-yuyan jiaoji huodong de miaoxie jiqi wenxue xiaoguo” (英美小說中非語言交際活動的描寫及其文學效果) (2009) también hacen referencia a la descripción de la comunicación no verbal en las novelas inglesas, así como al efecto que producen estas descripciones, y explican que mediante las señales no verbales exteriores podemos deducir lo que piensan los personajes, por lo que los gestos y las acciones son importantes para comunicarse de modo no verbal. Zhou Wende *et al.* (周文德 *et al.*) en su artículo “Lun Zhongguo gudian shige zhong

de fei-yuyan jiaoji fangshi” (論中國古典詩歌中的非語言交際方式) (2009) afirma que la comunicación no verbal es una herramienta muy importante en el trato humano y que es aplicada por diferentes géneros literarios. La poesía clásica china utiliza abundantes elementos de comunicación no verbal que sirven para enriquecer los recursos expresivos de la poesía y para aumentar su tensión y flexibilidad.

Liu Xuewei (劉雪偉) en su artículo “Qianxi shuofu yishu zhong de fei-yuyan fuhao tixi de zhongyaoxing: yi xiaoshuo ‘San Guo Yan Yi’ wei li” (淺析說服藝術中的非語言符號體系的重要性: 以小說“三國演義”為例) (2010) analiza el efecto y la eficacia del proceso de persuasión de los signos no verbales (por ejemplo: gestos, imágenes, expresiones faciales, escenas, ambientes, etc.) en el *Romance de los Tres Reinos*. Liu Xuewei afirma que la imagen exterior de los humanos representa el interior de cada uno y que una parte de la comunicación viene del entorno. Liu Pu (劉普) en su artículo “Cong fei-yuyan jiaoji shijiao jiedu xiaoshuo ‘Xi Fu Hui’” (從非語言交際視角解讀小說“喜福會”) (2010) analiza el papel del silencio en la novela *El club de la buena estrella*, en la que dice que el silencio transmite más mensajes que el lenguaje verbal. Por su parte, Lin Yali (林亞莉) en su artículo “Lun ‘Liji’ fei-yuyan jiaoji de fuhao yiyi” (論“禮記”非語言交際的符號意義) (2010) nos muestra que algunos de los capítulos de *El libro de los ritos* –libro clásico antológico de las dinastías Qin y Han– explican el significado, efecto y eficacia de la comunicación no verbal –y, sobre todo, de la cortesía– en la vida cotidiana de la época. Por su parte, para analizar la novela corta *The gift of Magi* de Henry, Li Jiayi (李加義) en su artículo “Maiqi de liwu” zhong fei-yuyan jiaoji yinsu de fenxi” (“麥琪的禮物”中非語言交際因素的分析) (2010) clasifica en tres apartados su análisis del lenguaje no

verbal: el efecto del lenguaje ambiental para la novela, la expresión del lenguaje no verbal en ésta y el interior de los personajes a través de la comunicación no verbal. Qiu Haiying (邱海穎) en su artículo “Lun ‘Xinling de jiaozhuo’ zhong titaiyu dui renwu suzao de gongyong” (論“心靈的焦灼”中體態與對人物塑造的功用) (2010) analiza el papel del lenguaje no verbal en la novela de Stefan Zweig, especialmente en la creación de los personajes. Qiu Haiying divide este análisis en cuatro aspectos que le permiten mostrar las funciones de los personajes: en primer lugar, la función del lenguaje no verbal en la creación de los personajes; en segundo lugar, para observar el interior de los personajes a través del lenguaje no verbal; en tercer lugar, el lenguaje no verbal como herramienta para enfatizar la personalidad y acentuar el contraste entre los personajes; y el último, el lenguaje no verbal para aludir a la identidad social de los personajes.

Los estudios chinos del lenguaje no verbal en la literatura, basados especialmente en las obras chinas más conocidas, coinciden en que los elementos no verbales contribuyen a la caracterización y reflejan el pensamiento de los personajes en la novela de ficción. Los gestos exteriores representan el interior de cada uno.

2.5 EL LENGUAJE NO VERBAL EN LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN

En este apartado, haremos un repaso cronológico de los trabajos en el marco de los estudios de traducción o de lingüística contrastiva centrados en el estudio del

lenguaje no verbal. En cuanto al lenguaje no verbal en diferentes culturas, expondremos los trabajos que pueden considerarse antecedentes e investigaciones de referencia para nuestra propia tesis doctoral.

Poyatos (1994 (III), 244-8) enumera una serie de problemas sobre la traducción literaria del lenguaje no verbal que sirve para poner de relieve los muchos aspectos de la traducción no estudiados hasta el momento y para que los traductores, a la hora de traducir, se enfrenten a su trabajo con más cautela. A continuación, vamos a resumir los aspectos que, al parecer de este autor, debería tener en cuenta el traductor. En primer lugar, el traductor debería estar atento a los sistemas sensibles e inteligibles de la cultura fuente; éste debería ser realmente el punto de partida para toda teoría y práctica de la traducción si se persigue un análisis progresivo y sistemático de las consecuencias de la traducción. El sonido se genera más allá del lenguaje y cuando la traducción falla en la evocación de esos sonidos es por no estar el traductor familiarizado con ellos históricamente o culturalmente. En segundo lugar, está la fluidez cultural verbal no verbal del traductor [sic] como elemento primordial para poder transmitir el significado de las cosas, por ejemplo, una marca de comida, una expresión cultural o un gesto perteneciente al texto de partida que no pertenece a su propia cultura. En tercer lugar, encontramos el paralenguaje y los demás sonidos somáticos y extrasomáticos en la traducción, es decir, cómo se transmite y recibe el paralenguaje desde la concepción del personaje por el escritor a la recreación del traductor por el lector a través del tiempo (históricamente) o espacio (interculturalmente). En cuarto lugar, debemos hablar de la correcta identificación de los distintos tipos de voz y de otros sonidos, que pueden constituir una serie de

escollos para el traductor. El traductor necesita sentir el efecto acústico de las palabras cuando son emitidas y escoge en la traducción la palabra cuyo sonido al leerla transmita esa sensación. En el quinto lugar, está el contenido semántico de los diferenciadores paralingüísticos, que es algo que el lector extranjero puede perderse a veces; lo mismo que puede pasarle en sus relaciones con otros componentes verbales o no verbales en la narración, el traductor necesita conocer bien las características acústicas de las palabras cuyos sentimientos no son las mismas transculturalmente. En sexto lugar, se incluye la correcta interpretación y representación de los alternantes paralingüísticos; a veces el traductor no consigue traducir los términos paralingüísticos exacta y correctamente porque carece de la suficiente fluidez cultural y paralingüística. En el séptimo lugar, hay que mencionar la posible responsabilidad del escritor hacia sus lectores, ya que si el traductor es consciente de las limitaciones culturales de la traducción, debería proporcionar a sus lectores notas similares. En el octavo lugar, está la estructura triple lenguaje-paralenguaje-kinésica, que es el elemento básico en esa fluidez tan necesaria, ya que el lector extranjero en su imaginación inevitablemente oirá no sólo palabras de su propia lengua, sino sus rasgos paralingüísticos actitudinales. En el noveno lugar, situamos los efectos actitudinales de las cualidades primarias paralingüísticas, que pueden perderse en la traducción, ya que puede que el escritor no describa el tono pero el lector nativo sepa captar ciertos significados tan pronto como vea las palabras, en cambio, el lector de la versión traducida los pierde irremediabilmente. En el décimo lugar, Poyatos habla de la realidad audiovisual de las construcciones paralingüístico-kinésicas, cuando las características de ambos sistemas son inherentes, de modo que se perderán la mayoría de las veces porque esa combinación concreta no existe en la lengua de llegada. En el undécimo lugar, menciona la percepción de sonidos objetuales y ambientales específicamente

culturales, que en la narrativa constituyen uno de los procesos semióticos de la experiencia de la lectura del cual el traductor no es responsable, por ejemplo: sonidos mediados objetualmente, como los emitidos en el manejo de herramientas, ya que el traductor no podrá hacer comentarios sobre sonidos para los lectores que no los conocen. En el duodécimo lugar, están las cualidades evocadoras de la identificación verbal de sonidos humanos y no humanos, que son una responsabilidad fundamental del traductor, porque el traductor debe seleccionar la palabra o palabras en la lengua de llegada que garanticen sensaciones parecidas en los lectores meta para equiparar las sensaciones auditivas sinestésicas a las de un lector de la versión original. Finalmente, encontramos las funciones de los sonidos no humanos como componentes de la interacción, que pueden perderse si el escritor no las reconoce, porque su habilidad para evocar verbalmente es suficiente para hacer conscientes a sus lectores nativos de cómo los sonidos actúan en el encuentro personal en el texto escrito.

En *An Encyclopaedia of Translation* (1995), encontramos un artículo de Pollard titulado “Body language in Chinese-English translation”. En él el autor aborda el estudio de expresiones y gestos que pueden resultar muy peculiares desde el punto de vista de los occidentales, a pesar de que sean del todo habituales para los chinos. Con esto, nos referimos a las reacciones físicas a las que los autores occidentales no dan importancia normalmente, o viceversa, a las que son convencionales para los lectores chinos y pueden resultar extrañas o incluso alarmantes para los lectores ingleses.

En el libro *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media* (1997) de Poyatos se recoge un artículo de Yau Shunchiu: “The identification of gestural images in Chinese literary expressions”, que compara las descripciones lingüísticas e históricas de gestos en los casos del chino y el inglés, y explica algunos gestos chinos y sus equivalencias en distintas lenguas europeas. En la misma obra, encontramos el artículo de Nord: “Alice abroad: Dealing with descriptions and transcriptions of paralinguage in literary translation”, en el que enfatiza los comportamientos paralingüísticos en la traducción literaria, ya sean en la situación comunicativa interna (la comunicación entre los personajes de la historia) o en la situación comunicativa externa (la comunicación entre el autor, el narrador y el lector). En este sentido, se deben tener en cuenta las funciones comunicativas de la descripción del comportamiento no verbal con respecto a la situación externa, porque son los fragmentos que van dirigidos al lector del texto. Nord también menciona la traducción de la descripción de personificación (humanizing) del ratón (Mouse, el protagonista de la historia), que coincide con nuestra investigación en la presente tesis, ya que muestra una serie de descripciones de un animal que tiene tanto comportamientos humanos como no humanos. Los análisis de la descripción y de la transcripción del fenómeno paralingüístico están determinados no sólo por la intención del autor para representar una situación particular, sino también por convenciones culturales específicas.

En la revista *Psicothema*, en el artículo “Differences between cultures in emotional verbal and non-verbal reactions” (2000), Fernández *et al.* analizan la relación entre las dimensiones culturales de las expresiones verbales y no verbales de

las emociones. Por su parte, Ye Miao (葉苗) en su artículo “Lun fei-yuyan yinsu yujing zai wenxue fanyi zhong de zuoyong: ‘Aoman Yu Pianjian’ zhongyiben shili fenxi” (論非語言因素語境在文學翻譯中的作用: “傲慢與偏見”中譯本實例分析) (2000) compara las dos versiones traducidas al chino de la novela *Pride and Prejudice* de Jane Austen, e indica que el contexto del lenguaje no verbal influye en la traducción literaria. El autor lo divide en seis aspectos: la intención del autor, las características de los personajes, las relaciones interpersonales, el marco histórico de las conversaciones, el trasfondo cultural y social de la novela, la comunicación entre el autor y el lector, y la comunicación entre los personajes. Ye Miao afirma que la traducción literaria es un tipo de comunicación muy especial y que los traductores no sólo deben transmitir con precisión el significado del texto original, sino también el contexto del lenguaje no verbal para conseguir garantizar a los lectores meta la fidelidad al texto original.

En “Different modes of describing emotions in Chinese: bodily changes, sensations, and bodily images” (2002), en el que Ye Zhengdao examina las diferentes maneras que tiene el cuerpo de codificarse lingüísticamente, según el lenguaje chino de las emociones. El mismo autor en “The Chinese Folk Model of Facial Expressions: A Linguistic Perspective” (2004) se concentra en el lenguaje chino y afirma que las expresiones faciales más usuales dependen, en su mayoría, de convenciones lingüísticas ya existentes. Un año más tarde, Zhao Wei y Ma Yunxia publican el artículo “Sino-American cultural differences in non-verbal language” (2005) en el que abordan cuestiones como el contacto físico, las formas de contacto, el contacto visual y las diferencias en los gestos entre la culturas china y la estadounidense. Los autores

hablan del lenguaje corporal coincidente en su forma en las dos culturas aunque tiene significado distinto; y dilucidan algunos casos en los que a pesar de que el lenguaje corporal es diferente en su realización, éste transmite el mismo significado y, finalmente, exponen casos en los que el lenguaje corporal tiene significado sólo en cierta cultura y es inexistente en otras. Gaya, en su tesis doctoral, *La comunicació no verbal en la narrativa de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: El guepard* (2006), investiga los sistemas no verbales más cercanos al cuerpo humano en una obra literaria. Los estudios que hemos citado hasta ahora deben servirnos como referentes para demostrar que la cultura ocupa un lugar destacado tanto en las expresiones corporales como las faciales expresadas de forma literaria.

Respecto al lenguaje no verbal en la literatura traducida, los estudios de investigación que hemos encontrado tratan, especialmente, sobre las técnicas de traducción. Chen Deyong (陳德用) en su artículo “Hong Lou Meng” zhong nüxing titaiyu de jieji xing jiqi fanyi (“紅樓夢”中女性體態語的階級性及其翻譯) (2006)” explica el resultado del análisis del lenguaje no verbal de los personajes femeninos en dos versiones traducidas al inglés de la novela *Sueño en el pabellón rojo*. En su análisis el autor concluye que la perceptibilidad del silencio tiene más significado que el lenguaje verbal. Para analizar la traducción del lenguaje corporal en las versiones traducidas, Chen Deyong establece una división entre el lenguaje no verbal de las mujeres según sus categorías sociales y el efecto del lenguaje no verbal en la literatura. Enfatiza que el lenguaje no verbal tiene un fuerte efecto en la literatura en mostrar la relación entre los personajes y su personalidad, además de promover la trama en la novela. Wang Fang (王芳), en su artículo “Fei-yuyan yujing yu xiaoshuo duihua de

fanyi” (非語言語境與小說對話的翻譯) (2006), analiza las funciones de la traducción del lenguaje no verbal en el contexto de las conversaciones en las novelas y afirma que los traductores deben ser conscientes de la influencia del lenguaje no verbal en el proceso translativo. Por ejemplo, el contexto del uso de la lengua es importante y no debe alejarse del tiempo, del espacio, de los antecedentes históricos del autor, de la intención del autor o de las características de los personajes.

Posteriormente, Zhang Zhiying (張治英) y Cao Zhixi (曹志希) en su artículo “Shenshiyu zai wenxue zuopin zhong de huayu gongneng ji fanyi (身勢語在文學作品中的話語功能及翻譯) (2007)” afirman que actualmente el problema de cómo reflejar el lenguaje no verbal en la literatura traducida es aún un tema por resolver. Según estos autores, es muy posible que para el mismo gesto o expresión facial realizado en situaciones distintas haya explicaciones diversas o diferentes maneras de comprenderlos. Por ello, opinan que cuando se hace una traducción, se deben entender las características étnicas, las costumbres del idioma y las diferencias culturales. Ponen énfasis en la exactitud, fidelidad, descripción gráfica e imagen del lenguaje y a partir de aquí intentan traducir el movimiento de los personajes. Como un mismo gesto o expresión facial puede tener varios significados, es necesario omitir cualquier tipo de ambigüedad innecesaria para incrementar su expresividad.

El artículo de Wang Zhe, “Role of non-verbal communication in professional interpretation” (2007) ilustra con ejemplos la definición de comunicación no verbal, a la vez que indica el papel y la importancia de la comunicación no verbal en la vida

cotidiana. Esto sirve al autor de punto de partida para analizar la tarea del intérprete y describir las opciones con las que el éste cuenta para reproducir la comunicación no verbal. Hu Yuan, a su vez, en el artículo “Nonverbal communication and it’s translation” (2007) nos indica que el enfoque más importante a la hora de traducir el lenguaje no verbal es transmitir las connotaciones culturales que tienen señales no verbales.

Weng Linying (翁林穎) en su artículo “Wusheng shijie ye jingcai: Hong Lou Meng zhong titaiyu fanyi (無聲世界也精彩:紅樓夢中體態語翻譯) (2008)” también analiza tres de las versiones inglesas del *Sueño en el pabellón rojo* y explica la posible reacción de los lectores cuando los traductores utilizan las técnicas de la traducción literal, las notas o, incluso a veces, la omisión, la equivalencia (en la que no se cambia el significado ni las palabras, sino que simplemente se añade significado invisible y se ofrecen conocimientos culturales) o la adaptación (en la que se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora). Huang Liping (黃莉萍) en su artículo “Biaoqing zai xiaoshuo zhong de yuyong tezheng, huayu gongneng ji fanyi jiqiao” (表情在小說中的語用特徵、話語功能及翻譯技巧) (2008) menciona que las expresiones faciales también se pueden clasificar según el sistema de clasificación de los comportamientos no verbales: reguladores, emblemas, ilustradores, adaptadores. Por otro lado, las funciones de las expresiones faciales consisten en expresar las emociones y en complementar, sustituir, acentuar y contradecir el análisis de la actitud y del pensamiento. La misma autora divide las técnicas de traducción de las expresiones faciales en la novela en tres aspectos importantes: el primero es la fidelidad al texto original, es decir, mediante expresiones faciales comprendemos el

interior e intuimos el carácter de los personajes, de modo que es como si los lectores pudiéramos sentir que “la historia sucede delante de nuestros ojos, viendo a los personajes”; el segundo es la necesidad de eliminar las divergencias, procurar que la expresión sea precisa y que, como una misma expresión puede tener muchos significados en diferentes situaciones, encontrar una traducción exacta; el último es el aspecto de las diferencias culturales de las expresiones faciales, ya que pueden tener significados distintos en función de la cultura, por lo que los traductores deben entender y comprender la cultura y costumbres de las lenguas con las que trabajan.

Chen Man (陳曼) en su artículo “Qianyi shenshiyu zai yupian fanyi zhong de jiben yuanze ji yixue liju (淺議身勢語在語篇翻譯中的基本原則及譯學理據) (2008)” afirma que a veces la traducción literal puede causar malentendidos en los lectores y que, en dichos casos, es necesario traducir el significado del texto original utilizando una expresión cultural, para que sea más fiel al texto original. De este modo, este autor propone cubrir las diferencias culturales, para que los lectores de la lengua de llegada perciban el significado cultural invisible del lenguaje no verbal. Por otro lado, también comenta la importancia de traducir el significado del texto para poder llegar a traducir y transmitir correctamente un mismo asunto en una cultura distinta. Finalmente, este autor habla de la domesticación como mecanismo en el que se reemplaza un significado de una expresión cultural con otra expresión semejante o similar en la lengua de llegada, para domesticar la obra original o adaptarla a la cultura de los lectores meta.

Las contribuciones de todos estos teóricos reflejan que los estudios sobre el lenguaje no verbal en China y Occidente ocupan un lugar bastante importante, ya que no sólo clasifican y agrupan el lenguaje no verbal según sus funciones, sino que también lo aplican a los campos de la lingüística y de la enseñanza de la lengua. Los estudios del lenguaje no verbal en la traducción literaria se centran en el análisis de las técnicas de traducción para que los lectores de la lengua de llegada puedan tener la máxima comprensión de los referentes originales. Independientemente de si se escoge una traducción literal, una traducción del significado, una adaptación, una equivalencia, una omisión o cualquier otra técnica, el objetivo final es siempre intentar hacer que los lectores capten el lenguaje no verbal de otra cultura en una determinada situación con el fin de que puedan llegar al mismo nivel que los lectores del texto original y puedan experimentar la misma “imagen visual” que ellos. Buena parte de los estudios sobre este tema disponibles hasta la fecha están en chino o en inglés, y no hemos encontrado ningún caso en que se investigue la traducción del lenguaje no verbal con el español y el chino como lenguas de trabajo.

2.6 MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO USADO EN ESTA TESIS

Ante tal diversidad y amplitud de aspectos y enfoques metodológicos para el estudio del lenguaje no verbal, en la presente tesis nos centraremos sólo en el aspecto de la kinésica, no sólo para limitar nuestro objeto de estudio, sino también porque es uno de los aspectos más ricos entre los diferentes tipos de lenguaje no verbal. La

kinésica en la literatura refleja y retrata el pensamiento y revela las características de los personajes, además de contribuir al desarrollo de la trama en las obras literarias. Desde el punto de vista de la kinésica, podemos conocer el ambiente y la cultura de los antecedentes histórico de la obra. El autor Liu Guangzhun (劉光准) en su artículo “Shenshiyu zai wenxue zuopin zhong de yunyong” (身勢語在文學作品中的運用) (2000) menciona que el escritor ruso A. H. Tojitoj afirmaba que: “(...) mi misión es crear un mundo y sitúo a los lectores en este mundo, para que se comuniquen con los personajes, pero no mediante mi lengua, sino mediante la kinésica, que puede ser transmitida sin palabras y que los lectores pueden llegar a comprender”. Por todo ello, nos parece que la kinésica es una dimensión muy importante en la literatura, que influye en muchos otros aspectos y, por lo tanto, hemos considerado oportuno centrar nuestro estudio en este aspecto del lenguaje no verbal en la novela objeto de estudio.

En este apartado, además de justificar la delimitación de nuestro objeto de estudio, también pretendemos presentar el marco teórico y metodológico con los que vamos a analizar tanto el texto original como las dos versiones traducidas al español. La primera teoría en la que nos basamos es la de Poyatos (1994), que explica las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales de los personajes y que contiene cuatro categorías. Entre las cuatro categorías, hemos elegido las dos que se centran en la conducta y en el gesto y que, por lo tanto, coinciden con los objetivos de la presente tesis. Para su aplicación, primero diferenciaremos y clasificaremos los fragmentos del texto original según las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales de los personajes y discerniremos entre las dos categorías en las que pueden clasificarse éstos elementos. Analizaremos, de este modo, a qué categoría

pertenece cada elemento del lenguaje no verbal de los personajes, justificándolo en cada caso.

A continuación, vamos a presentar algunos ejemplos basándonos en la teoría de Poyatos. Así, nos fijaremos en si se describe la conducta y a la vez se explica su significado (significante y significado), lo que es el método más tradicional, generalmente en referencia a la kinésica, por ejemplo, “limpiarse los oídos y disponerse a escuchar con atención” (洗耳用心, *xi'er-yongxin*); o en si describen la conducta, pero no su significado (significante y no significado), es decir, si dejan que el lector interprete su significado, lo que no siempre nos permite hacerlo correctamente. De ser así, y como ya se ha mencionado, se corre el riesgo de ocasionar los siguientes problemas: i) que se trate de conductas kinésicas de otra época histórica que no han perdurado: por ejemplo, “juntar las palmas de las manos” (合掌, *he zhang*); ii) que nos confundamos con conductas propias de otra cultura y, en el peor de esos casos, con algunos de sus falsos cognados kinésicos, es decir homomorfos que no son sinónimos: por ejemplo, “arrodillarse” (跪下, *gui xia*).

La segunda teoría en la que nos basaremos es la de Korte (1997), que explica las funciones y los efectos literarios del lenguaje corporal en el texto narrativo, y que contiene diez categorías. La teoría de Korte, en la que se destacan tanto los motivos como los resultados del comportamiento de los personajes, nos permite no sólo analizar los movimientos corporales de los personajes, las características principales de las personas y el efecto visual que transmite el lenguaje no verbal a los lectores,

sino también investigar con más profundidad la influencia causada por el lenguaje no verbal de los personajes en la novela. Entre las diez categorías, hemos elegido cuatro, que serán las que vamos a analizar. Aplicaremos esta teoría a los ejemplos del lenguaje no verbal de los personajes, clasificando primero los personajes, identificando y describiendo posteriormente los gestos o acciones pertenecientes a cada personaje con más detalle, a continuación agruparemos los gestos en las cuatro categorías de la teoría de Korte y, finalmente, explicaremos el motivo por el cual ponemos los ejemplos en cada una de las categorías para analizar el papel del lenguaje no verbal en la caracterización de los personajes.

A continuación, ejemplificaremos la teoría de Korte con casos seleccionados de nuestra novela objeto de estudio. En primer lugar, estudiaremos el lugar del lenguaje no verbal en la acción narrativa. El lenguaje corporal de un personaje es percibido por otro y quizás causa reacciones que influyen la acción posterior: por ejemplo, cuando Sun Wukong recibe las enseñanzas de su maestro, dibuja una sonrisa de satisfacción (眉花眼笑, *meihua-yanxiao*) y se pone a bailar a cuatro patas (手之舞之, 足之蹈之, *shou zhi wu zhi, zu zhi dao zhi*). *Meihua-yanxiao* (眉花眼笑) es una expresión de felicidad que abarca toda la cara. Se trata, pues, de una expresión facial que es percibida por otro personaje (en este caso, el maestro taoísta), que es fruto de una reacción (la sonrisa) y que da lugar a la acción posterior de bailar a cuatro patas (手之舞之, 足之蹈之, *shou zhi wu zhi, zu zhi dao zhi*). En segundo lugar, analizaremos el lenguaje no verbal que indica algún tipo de relación interpersonal. La función principal del lenguaje corporal en el texto narrativo sirve para indicar la relación interpersonal entre los personajes, de este modo, cuando el maestro Tang

salva a Sun Wukong en la Montaña de las cinco fases, Sun Wukong se inclina cuatro veces ante el maestro Tang (對三藏拜了四拜, *dui Sanzang baile sibai*), para darle las gracias. En tercer lugar, estudiaremos el lenguaje no verbal que caracteriza e identifica a un personaje. El lenguaje corporal indica las características de los personajes de ficción que serán comprendidas gracias a la competencia que el lector posee para interpretar el lenguaje no verbal. La construcción de personajes de ficción ha sido considerada como un proceso creativo que se lleva a cabo en la imaginación del lector. Los objetos externalizadores relativos pueden mostrar la personalidad de los personajes de ficción (disposiciones, opiniones, actitudes, valores), tal como también ocurre en la vida real. Además, el lenguaje corporal en la ficción también indica género, edad, pertenencia cultural y estado social. Durante el viaje al Oeste, Sun Wukong abre sus ojos de fuego y sus pupilas doradas (睜火眼金睛, *zheng huoyan jingjin*) para reconocer a monstruos y espíritus, y para mirar desde muy lejos. Entre tantos personajes de la novela, sólo Sun Wukong tiene este don especial para la clarividencia y para distinguir entre lo verdadero y lo falso. Finalmente, investigaremos el papel del lenguaje no verbal en la dramatización. El lenguaje corporal ayuda a ilustrar los eventos que tienen lugar en la ficción, y los hace más escénicos, concretos y vivos. Todos los detalles del lenguaje corporal hacen que la realidad sea más concreta. Una acción escénica es, por ejemplo, caminar por las nubes y cabalgar en el rocío (騰雲駕霧, *tengyun jiawu*), una acción no sólo de Sun Wukong, sino también de otros personajes. Cuando éstos quieren moverse con mucha rapidez, cabalgan de una nube a otra para llegar a su destino.

Por último, para poder analizar de modo contrastivo las técnicas de traducción del lenguaje no verbal de las dos versiones traducidas al español de la novela *Xi You Ji*, hemos repasado diferentes propuestas existentes en los estudios de traducción para sopesar su aplicabilidad a nuestro objeto de estudio. En un inicio se optó por usar las técnicas de traducción de Molina (2006, 101-3). Sin embargo, después de aplicarlas a la totalidad de ejemplos de nuestro corpus, los resultados nos indicaron que no se ajustaban bien al tipo de unidades que estábamos estudiando, por lo que finalmente optamos por realizar una propuesta propia más adecuada a nuestras necesidades. En consecuencia, en el análisis realizado en el capítulo 4, donde analizamos y comparamos la traducción de los elementos de lenguaje no verbal de los personajes a partir de unos fragmentos elegidos de las dos traducciones al español, nos basaremos en la clasificación propuesta por nosotros mismos y que detallamos a continuación:

- A. Traducción del gesto del original por el mismo gesto manteniendo el significado original.
- B. Traducción del gesto del original por el mismo gesto perdiendo el significado original.
- C. Traducción del gesto del original por otro gesto manteniendo el significado original.
- D. Traducción del gesto del original por otro gesto perdiendo el significado original (incluyendo la reducción u omisión).

Consideramos que esta clasificación en cuatro categorías es fácil de aplicar y nos permitirá realizar el análisis necesario para satisfacer tanto los objetivos marcados al principio de esta investigación como confirmar o desestimar las hipótesis de partida.

CAPÍTULO 3 ANÁLISIS LINGÜÍSTICO-LITERARIO DEL LENGUAJE NO VERBAL DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES DE XI YOU JI

El autor Wu Cheng'en de la novela clásica *Xi You Ji* enfatiza la narración en el tiempo espacial y subraya la acción mediante el lenguaje, con el objetivo de que las palabras estáticas y planas incorporen características activas y tridimensionales, pretendiendo que los lectores “vean” la imagen mediante el lenguaje corporal y que, de este modo, comprendan el interior y la intención de los personajes. El movimiento es utilizado principalmente para dar visualidad a la narración. El autor aprovecha el elemento literario del lenguaje corporal de los personajes y le añade aún más unidades de acción para que el lenguaje de los personajes no siempre sea un hilo recto sino una herramienta cognitiva bien organizada. A través de la descripción del lenguaje, imaginaremos los movimientos que se esconden detrás de las palabras. Exactamente tal y como menciona el filósofo alemán Hegel en su obra *Aesthetics* (1979, citado en *Cong Xi You Ji de dongzuoqing yuyan tan kai qu* (從西遊記的動作性語言談開去):⁹ “Lo que puede expresar el carácter, el pensamiento y el objetivo del hombre claramente es la acción, lo más profundo e interior del hombre se puede percibir mediante sus movimientos.” Por consiguiente, en este capítulo, analizaremos el papel del lenguaje no verbal en la caracterización de los personajes y el desarrollo narrativo en la novela. Para empezar, explicaremos con más detalle las teorías en las que nos basaremos para analizar los ejemplos del lenguaje no verbal de personajes en esta novela.

⁹ <http://www.rongshuxia.com/book/short/bookid-1380483-page-1.html> [Consulta: 12/5/2012].

Respecto al estudio de los elementos caracterizadores, nos centraremos en las pautas que hemos seleccionado del lenguaje no verbal de los personajes principales de la novela *Xi You Ji*. Por una parte, analizaremos las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales de acuerdo con la teoría de Poyatos (1994) que resumiremos a continuación. Nos basaremos en la clasificación de Poyatos para analizar la conducta de los personajes, a través de su comportamiento o actitud, y para distinguir los diferentes modos de transmitirlos al lector. Acompañaremos el análisis con ejemplos extraídos de nuestra obra. Como nos concentramos en las conductas personales, entre las cuatro categorías de la clasificación de Poyatos, hemos elegido las dos siguientes para analizar los ejemplos seleccionados del lenguaje no verbal en la novela, porque se centran en la conducta y el gesto, que coinciden con los objetivos de la presente tesis. De este modo, el lenguaje no verbal se puede clasificar según si:

1. Describe la conducta y a la vez explica su significado (significante y significado), es decir, el método más tradicional, generalmente refiriéndose a la kinésica.
2. Describe la conducta, pero no su significado (significante y no significado), es decir, deja que el lector interprete su significado, lo que no siempre nos permite hacerlo correctamente y que, por lo tanto, puede ocasionar los siguientes problemas:
 - a) que se trate de conductas kinésicas de otra época histórica que no han perdurado;

b) que nos confundamos con conductas propias de otra cultura y, en el peor de esos casos, con algunos de sus falsos cognados kinésicos, es decir homomorfos que no son sinónimos.

Por la otra, estudiaremos las funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal de acuerdo con la teoría de Korte (1997). Entre los diez aspectos que menciona Korte, utilizaremos los siguientes cuatro para analizar el lenguaje no verbal de los personajes de la obra original:

1. El lugar del lenguaje no verbal en la acción narrativa: el lenguaje corporal de uno es percibido por otro, quizás causando reacciones que influyen la acción posteriormente.
2. El lenguaje no verbal para indicar el tipo de relación interpersonal: la función principal del lenguaje corporal en el texto narrativo sirve para indicar la relación interpersonal entre los personajes.
3. El lenguaje no verbal para caracterizar e identificar a un personaje: el lenguaje corporal indica las características de los personajes de ficción que serán interpretadas gracias a la competencia que el lector posee para interpretar el lenguaje no verbal. La construcción de personajes de ficción ha sido considerada como un proceso creativo que se lleva a cabo en la imaginación del lector. Los objetos externalizadores relativos (subject-related externalizers) pueden mostrar la personalidad de los personajes de ficción (disposiciones, opiniones, actitudes, valores), tal como también ocurre en la vida real. Además,

el lenguaje corporal en la ficción también indica el género, edad, pertenencia cultural y estatus social.

4. El lenguaje no verbal para la dramatización: el lenguaje corporal ayuda a ilustrar los eventos que tienen lugar en la ficción y los hacen más escénicos, concretos y vivos. Todos los detalles del lenguaje corporal hacen que la realidad sea más concreta.

Para empezar, presentaremos los tres personajes seleccionados para el análisis por separado, explicando, en primer lugar, la imagen que tienen en la cultura china el mono y el cerdo, respectivamente. A continuación, repasaremos las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales ligados a estos personajes y, finalmente, presentaremos las funciones y efectos literarios de su lenguaje no verbal en la novela objeto de estudio.

En la novela, a parte de Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang, hay otro personaje que también es importante: Sha Wujing. Sin embargo, no lo hemos incluido en nuestro análisis, porque no presenta muchos movimientos destacados o que llamen la atención. Además los gestos budistas o ritualizados que realiza son los mismos que los que presentan los demás personajes, así que para evitar ser redundantes, hemos desestimado el análisis de este personaje.

3.1 SUN WUKONG

3.1.1 LA IMAGEN DEL MONO EN LA CULTURA CHINA

La imagen general que tienen los chinos del mono es la de que es el sabio del mundo animal. Se les considera inteligentes, movidos y buenos, y con capacidad de percibir la intención de los humanos. Además la imagen del mono aparece en fábulas, cuentos, historias épicas, teatro, pinturas y esculturas. Los monos son omnipotentes y omnipresentes en la cultura y en las costumbres chinas, lo que los convierte en el “dios de la omnipotencia”. Por ejemplo, existe la figura del “mono protector de los niños”, que aparece en una cama sobre un horno calentador, porque se dice que los monos bendicen y protegen a los niños para que sean inteligentes y competentes cuando crezcan. Otra de las imágenes populares es la del “mono protector de la navegación en el mar”, que se representa en el muelle, porque según la novela *Xi You Ji*, el mono Sun Wukong es bueno en el mar y entra furtivamente en el palacio del dragón del mar del Este. Por ello, si respetamos al mono, éste podrá proteger nuestra navegación. También existe la imagen del “mono que evita la peste” en un poste de madera de atar un caballo, en la que hay un mono de piedra llamado *bi ma wen* (避馬瘟) que evita la peste de los caballos. Porque antiguamente se creía que si el mono saltaba libremente para asustar a los caballos en el establo, los caballos no cogían esta enfermedad. Finalmente, la imagen del “mono que abraza al melocotón” se utiliza para bendecir la longevidad, porque a los macacos les gusta comer melocotones y al melocotón simboliza de longevidad y la capacidad de ahuyentar el mal. Antiguamente también se depositaba en los monos la esperanza de lluvia y de descendencia, y en la

vida real, muchas esculturas de piedra o en la arquitectura se representa la imagen del señor mono.

Hay una gran variedad en la imagen del mono bajo la pluma de los escritores: en *Yuan Hou Fu* (猿猴賦) de Fu Xun (傅玄) se describe la escena de la actuación del mono con una descripción gráfica; en *Bo Wu Zhi* (博物志) de Zhang Hua (張華), los monos se convierten en ladrones y mujeriegos; en *Shi Shuo Xin Yu* (世說新語) de Liu Yiqing (劉義慶), las simias son madres cariñosas que aman a sus hijos; y el Sun Wukong de Wu Chen es la personificación de la justicia y bondad. Sin embargo, también hay casos de denigración del mono, quizás porque los monos se aproximan a los humanos y porque la gente les ha calado. El mono de Linqing (臨清) de la provincia de Shangdong, tiene un significado especial; como los habitantes de Linqing son inteligentes y competentes, se les atribuye el carácter del “mono”. Los habitantes de Linqing llamaban a los saboteadores, calculadores y deshonestos como “Linqing hou” (臨清猴) o “monos de Linqing”. Así vemos que la imagen del mono es cambiante para los chinos y ocupa un papel muy importante en la cultura china.

3.1.2 FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES DE SUN WUKONG

En este apartado analizaremos los elementos caracterizadores que aparecen en Sun Wukong, los cuales son significativos especialmente en lo que a éste concierne:

cada gesto tiene su propio significado, por lo que, cuando los leemos, se nos aparece la imagen de este protagonista. Como Sun Wukong es un mono antropomórfico, a veces muestra las características propias de los monos y otras de los humanos.

Analizaremos el lenguaje de Sun Wukong según las dos categorías de Poyatos mencionadas anteriormente, es decir, según si aparece la descripción de la conducta y la explicación de su significado (significante y significado) o según si aparece sólo la descripción de la conducta (significante y no significado).

(A) Casos en los que hay una descripción de la conducta y una explicación de su significado (significante y significado):

En la narración, Sun Wukong ha acudido a escuchar las enseñanzas del maestro taoísta y se entusiasma tanto que, en su emoción, empieza a “rascarse la oreja y la cara” (抓耳挠腮, *zhua'er-naosai*), lo cual queda también plasmado en la novela, ya que el autor de *Xi You Ji* lo recoge para enfatizar las características de mono del personaje de Sun Wukong (ver figura 3.1).



Fig. 3.1 抓耳挠腮 (*Zhua'er-naosai*)

Además, Sun Wukong “desfrunce las cejas y sonríe con los ojos” (眉花眼笑, *meihua-yanxiao*) después de recibir las enseñanzas, de modo que el autor utiliza la expresión facial propia de los humanos para describir la felicidad interior del protagonista. Después de escuchar las enseñanzas, Sun Wukong toca varias veces seguidas el suelo con la frente en señal de gratitud, se arrodilla ante su maestro, “se limpia los oídos y se dispone a escuchar lo más atentamente que puede” (洗耳用心, *xi'er-yongxin*).

En otra situación en la que Sun Wukong se enfada cuando oye que Zhu Bajie comenta que un monstruo ha despreciado a Sun Wukong para provocar que un guerrero irrite a Wukong para hacer que éste vuelva al grupo peregrinado a salvar al maestro Tang, Sun Wukong hace el gesto de rascarse la oreja y de manosearse la cara con rabia, “se rasca las orejas y las mejillas de rabia” (抓耳挠腮, *zhua'er-naosai*), para mostrar su enfado (ver figura 3.2)



Fig. 3.2 抓耳挠腮 (*Zhua'er-naosai*)

La expresión facial del enfado de Sun Wukong no sólo se muestra mediante 抓耳撓腮 (*zhua'er-naosai*), sino también en otros casos cuando “cierra los dientes con fuerza y abre la boca horizontalmente” (呔牙咧嘴, *zi ya lai zui*) en señal de amenaza para que el monstruo se sienta aterrado, o bien “rechina los dientes” (把牙一嗟, *ba ya yi jie*) para mostrar su furia. Para amenazar y asustar a los demonios también “señala con un dedo y da un grito de alerta” (用手一指, 喝了一聲, *yongshou yi zhi, he le yi sheng*).

A lo largo de la narración, como Sun Wukong es un personaje obstinado e indisciplinado, mata a muchos demonios para proteger a su maestro, sin embargo el maestro Tang siempre lo castiga pronunciando conjuros después de que haya matado a los enemigos. Cuando el maestro Tang recita el conjuro a Sun Wukong, éste empieza a “ponerse al revés y a dar volteretas, su cara y orejas se ponen totalmente coloradas, los ojos parece que vayan a salirse de las órbitas y una extraña debilidad se apodera de su cuerpo” (痛得豎蜻蜓,翻筋斗, 耳紅面赤, 眼脹身麻, *tong de shu qingting, fan jindou, er hong mian chi, yan zhang shen ma*) (ver figura 3.3).

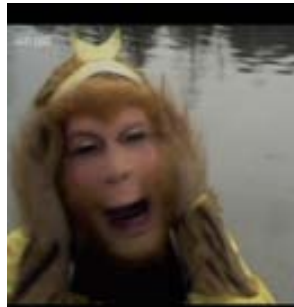


Fig. 3.3 痛得豎蜻蜓,翻筋斗, 耳紅面赤, 眼脹身麻

(*Tong de shu qingting, fan jindou, er hong mian chi, yan zhang shen ma*)

Sun Wukong es el protagonista que tiene el don de hacer setenta y dos transformaciones en animales, en personajes de la novela, en gusanos o en objetos. Cuando “se transforma inmediatamente” (搖身一變, *yao shen yibian*), Sun Wukong toma en un abrir y cerrar de ojos el aspecto que quiere, utilizando este truco para conseguir sus objetivos (ya sea un objeto, ya sea salvar a alguien). Aparte de “sacudirse”, Sun Wukong posee otros dones y, por ejemplo, en la narración, cuando quiere mostrar sus habilidades, “hace un esfuerzo para dar una voltereta sobre si mismo de quince o dieciséis metros y luego da una vuelta de campana” (將身一聳, 打了個連扯跟頭, 跳離地有五六丈, *jiang shen yisong, dale ge lianche gentou, tiaoli di you wu-liu zhang*). Sun Wukong sabe hacer otros trucos de magia, como cuando “hace un ademán mágico con la mano pronunciado un conjuro para transformarse” (捻著訣, 念動咒語, 搖身一變, *nianzhe jue, niandong zhouyu, yao shen yibian*), un truco al que el personaje recurre muchas veces para lograr transformarse en el objeto que quiere; o la técnica de “arrancarse un mechón de pelo, desmenuzarlo en pedazos y lanzarlos al aire, mientras grita: “¡Transformaos!”” (拔一把毫毛丟在口中嚼碎, 望空噴去, 叫一聲「變!」, *ba yi haomao diuzai kouzhong jiaosui, wang kong penqu, jiao yishen “bian!”*) (ver figura 3.4).



Fig. 3.4 拔一把毫毛丟在口中嚼碎, 望空噴去, 叫一聲「變!」

(*Ba yi haomao diuzai kouzhong jiaosui, wang kong penqu, jiao yishen “bian!”*)

En otras ocasiones, Sun Wukong emplea el método de la “multiplicación infinita (cuerpo más allá del cuerpo)” u otra técnica parecida que consiste en “arrancarse un pelo del cogote y echar sobre él una bocanada de aire mágico, a la vez que grita: “¡Transfórmate!” (把腦後毫毛拔了一根, 吹口仙氣, 叫「變!」, *ba nao hou haomao bale yigen, chuikou xianqi, jiao “bian!”*) (ver figuras 3.5.1 y 3.5.2), con lo que consigue que el pelo se convierta al instante en una imagen exacta de él mismo. En la narración no sólo se arranca el pelo del cogote, sino también los de su cola y su pierna.



Fig. 3.5.1



Fig. 3.5.2

把腦後毫毛拔了一根, 吹口仙氣, 叫「變!」

(*Ba nao hou haomao bale yigen, chuikou xianqi, jiao “bian!”*)

Además de los trucos de magia que hemos mencionado, Sun Wukong también “hace un movimiento de cintura y dice: “¡Transformaos!”” (把腰扭一扭, 叫聲「變!」, *ba yao niu yi niu, jiao shen “bian!”*) y al instante sus piernas se vuelven de hierro. Cuando Sun Wukong ve a alguien adentrarse en sus dominios, cae preso de una cólera incontenible, “hace un signo mágico con los dedos a la vez que recita el conjuro correspondiente, aspira aire y sopla con gran fuerza en dirección sureste” (手裏捻訣,

口內念念有詞，往那巽地¹⁰上吸了一口氣，噓的吹將去，*shou li nianjue, kou nei nian nian you ci, wang na xundishang xile yi kou qi, xude chui jiangqu*), con lo que consigue que inmediatamente empiece un viento huracanado que levanta montañas de polvo para matar a los cazadores. En otra ocasión, los monstruos no le hacen la reverencia oportuna, por lo que decide “señalarles con un dedo” (用手一指, *yong shou yizhi*) para detenerles y hacer un truco de magia.

Después de transformarse, Sun Wukong “se restrega la cara” (將自己臉上抹了一抹, *jiang ziji lian shang mole yi mo*) para ejecutar su habilidad de volver a tomar su verdadero aspecto, otra manera de retomar su forma que le es habitual. “Reduciendo, al mismo tiempo, la barra de hierro al tamaño de una minúscula aguja de bordar que se guarda inmediatamente en el oído” (將寶貝變做個繡花針兒, 藏在耳內, *jiang baobei bianzuo ge xiuhuazhenr, cangzai er nei*) (ver figura 3.6), es un truco para guardar su bastón en su oído. O bien, cuando termina la lucha, recupera el pelo que se ha arrancado antes de luchar, “cuando sacude el cuerpo para recuperar el pelo en el cuerpo” (把豪毛一抖, 收上身來, *ba haomao yi dou, shous hang shenlai*).

¹⁰ 巽地 (xun di) representa la dirección sureste, 巽 (*xun*) es un elemento de los Ocho Trigramas (ocho combinaciones de tres líneas enteras o rotas, usadas antiguamente en la adivinación). “易·說卦” (*yi, shuo gua*) 有“巽為木，為風” (*xun wei mu, wei feng*) (Xun representa la madera, el viento).



Fig. 3.6 把豪毛一抖,收上身來
(*Ba haomao yi dou, shous hang shenlai*)

Cuando Sun Wukong “cruza los brazos en jarras, arquea la espalda y pega un brinco” (把手一叉, 腰一躬, 一跳跳起來, *bas hou yi cha, yao yi gong, yi tiaotiao qilai*) es para recuperar su apariencia. Se trata de un movimiento corporal que suele mostrar su heroicidad y su predisposición a asestar al demonio un golpe demoledor en la cabeza. A veces, si quiere mostrar su encanto, “se estira el faldellín de piel de tigre y sacude su hábito brocado” (束一束虎皮裙, 抖一抖錦布直裰, *shu yi shu hupi qun, dou yi dou jinbu zhizhui*), y “cruza los brazos delante del pecho” (叉手當胸, *cha shou dang xiong*). El movimiento “se estira el faldellín de piel de tigre y sacude su hábito brocado” tiene en verdad bastante encanto, ya que a través de los verbos “estirar” y “sacudir” se realza el orgullo del personaje, se muestra su total ausencia de miedo y su gran aplomo al obrar, demostrando a la vez su confianza y su ímpetu para luchar contra los demonios con un movimiento de ponerse con “los pies firmes” (丁字腳, *ding zi jiao*) como si hubiera echado raíces, que consiste en poner los dos pies en forma de ángulo recto (como el carácter chino 丁, *ding*) para estar de pie firme con su barra de hierro.

En la narración, Sun Wukong también “camina por las nubes, y cabalga por el rocío” (騰雲駕霧, *teng yun jia wu*) para visitar los cuatro mares y retozar a sus anchas por diez mil montañas, aunque esto también lo hacen otros personajes de la novela, ya que es una manera de moverse con mucha rapidez de un lugar a otro para llegar a su destino.

Otra habilidad de Sun Wukong es “mover la cabeza ligeramente y arquear la espalda” para volar y con el fin de ir y volver rápidamente (只消把頭點上兩點, 把腰躬上一躬, *zhixiao ba tou dianshang liangdian, ba yao gongshang yigong*). También “se eleva por los aires y usa la mano como pantalla” (跳在空中, 用手搭涼篷, *tiaozai kongzhong, yong shou da liangpeng*) (ver figura 3.7) para atisbar con cuidado la distancia. Tiene todavía otra postura que es “dar un salto en el aire y empezar a observar con atención” desde arriba hacia abajo (縱筋斗雲, 跳在空中, 定睛觀看, *zong jindou yun, tiaozai kongzhong, dingjing guankan*).



Fig. 3.7 跳在空中, 用手搭涼篷
(*Tiaozai kongzhong, yong shou da liangpeng*)

Otra de sus funciones es la de “mirar fijamente con sus ojos ígneos de pupilas doradas de diamante” (睜火眼金睛觀看, *zheng huoyan jinjing guankan*) (ver figura 3.8) para distinguir el bien del mal y descubrir el aspecto verdadero de monstruos y dioses. En otras ocasiones, Sun Wukong “da un salto tremendo y se eleva hacia lo alto” (打個呼哨, *da ge hushao*) sin soltar en ningún momento la barra de hierro, con el fin de adoptar una postura de lucha contra el demonio.



Fig. 3.8 睜火眼金睛觀看
(*Zheng huoyan jinjing guankan*)

Según la novela, Sun Wukong eleva su barra “hacia el cielo” (望空一指, *wang kong yizhi*) (ver figura 3.9), lo cual se convierte en una orden que da Sun Wukong a la Diosa de los vientos y al Joven Maestro Xun, al Adolescente Empujador de Nubes y al Joven Señor Esparcidor de Nieblas, al Dios del Trueno y a la Diosa del Rayo, para que vengan huracanes, nubarrones, truenos, y aguaceros, y luego para que cesen la lluvia y el viento, y que el cielo quede despejado. Su barra de hierro, además, puede hacer más magia como en una ocasión en la que Sun Wukong “sacude el bastón” (把金箍棒幌一幌, *ba jin gubang huang yi huang*), y al momento empieza a emitir incontables rayos de luz de colores, en cuanto el caballo del maestro Tang lo ve, se pone a cuatro patas y escapa corriendo a la velocidad de los dardos.



Fig. 3.9 望空一指 (*Wang kong yizhi*)

Sun Wukong no siempre es rebelde y descontrolado, a veces sabe respetar la gente con su conducta, por ejemplo, cuando “junta las manos sobre el pecho y hace una profunda inclinación, al tiempo que musita una ininteligible expresión de gratitud” (唱個大喏, *chang ge da re*);¹¹ o cuando “junta las manos a la altura del pecho para dar las gracias a la gente” (拱手稱謝, *gong shou cheng xie*).

(B) Casos en los que hay una descripción de la conducta, pero no de su significado (significante y no significado):

En la novela, el autor ha creado varios movimientos corporales en los que sólo describe el movimiento pero no su significado. En este apartado presentamos algunos de estos casos, que corresponden a conductas kinésicas de otra época que no han perdurado. Por ejemplo, Sun Wukong es rebelde y nadie consigue controlarle al principio de la historia, sabe “hacer una reverencia arrodillándose hasta tocar el suelo con la frente” (叩頭, *kou tou*), “arrodillarse” (跪下, *guixia*), “inclinarse cuatro veces”

¹¹ 唱喏 (*chang re*), cruzar las partes de la mano comprendidas entre los dedos pulgar e índice de las dos manos, la palma derecha está dentro de la izquierda cogiendo el pulgar de la palma de izquierda, y se pronuncia “re”.

(拜了四拜, *baile sibai*), “rodear a su maestro y arrodillarse hasta tocar con la cabeza en el suelo” (四面圍住師父下拜, *simian weizhu shifu xiabai*), “prosternarse con todo el cuerpo haciendo reverencias” (倒身下拜, *dao shen xia bai*) y “saludar” (en la traducción meta como “juntar las palmas de las manos a manera de saludo”) (問訊, *wen xun*). En estos ejemplos en el texto original no se describe el significado de estos gestos, sino que sólo se describe la conducta o comportamiento. Como veremos más adelante, en las dos traducciones de nuestro corpus se utiliza más “arrodillarse”, “inclinarse”, “hacer reverencia”, “prosternarse” y “saludar” para generalizar movimientos distintos más concretos. Los ejemplos mencionados pertenecen a la época antigua y, como quizás el autor ya sabe que los lectores del texto original conocen dichas conductas, no explica su significado sino que pasa directamente las palabras referidas a los gestos o movimientos.

Para describir el interior de Sun Wukong, el autor utiliza también las siguientes conductas sin explicar su significado: “meditar con sosiego y guardar el ánimo, y quedarse quieto” (定息存神, *ding xi cun shen*), “se le ponen los pelos de punta” (毛骨悚然, *maogu-songran*), o se encamina a un lugar “a grandes pasos” (踐開步, *zhuaikai bu*).

3.1.3 FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL DE SUN WUKONG

Para analizar las funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal de Sun Wukong en el texto narrativo, nos basaremos en la teoría de Korte. En las acciones que hace el protagonista Sun Wukong a lo largo de la novela, aparecen gestos tanto de monos como de humanos, porque Sun Wukong es un ser antropomórfico, cuyas acciones mezclan características de ambos. Para clasificar los gestos y analizarlos, los dividiremos según los cuatro funciones o efectos literarios de Korte que hemos mencionado en el apartado anterior.

a) El lugar del lenguaje no verbal en la acción narrativa:

En la narración, cuando Sun Wukong recibe el Zen de su maestro, quien le enseña cómo hacer las setenta y dos transformaciones, está muy contento y muestra “estar resplandeciente de alegría” (眉花眼笑, *meihua-yanxiao*), que una expresión de felicidad que abarca toda la cara. Igualmente, cuando Sun Wukong recibe las enseñanzas de su maestro, dibuja la sonrisa de satisfacción y “se pone a bailar a cuatro patas” (手之舞之, 足之蹈之, *shou zhi wu zhi, zu zhi dao zhi*). Se trata, pues, de una expresión facial que es percibida por otro (en este caso, el maestro taoísta), que le causa una reacción (la sonrisa) y que le influye en la acción posterior (bailar a cuatro patas). Además, cuando recibe el extraordinario camino de la vida sin fin de su maestro taoísta, Sun Wukong “toca varias veces seguidas el suelo con la frente en señal de gratitud, se limpia los oídos, se dispone a escuchar lo más atentamente que puede y se arrodilla” ante la cama (叩頭謝了, 洗耳用心, 跪於榻下, *koutou xi le,*

xi'er-yongxin, gui yu taxia). “Limpiar los oídos para escuchar atentamente” (洗耳用心, *xi'er-yongxin*) es una expresión interior, que significa que se muestra una actitud respetuosa hacia el receptor. La expresión interior percibida por otro (el maestro taoísta), causa una reacción (tocar varias veces seguidas el suelo con la frente y escuchar con mucha atención) e influye en la acción posterior (arrodillarse ante la cama). Según la narración, en cuanto oye las palabras de su maestro taoísta sobre el peligro de las calamidades de la magia que le enseñó, a Sun Wukong “se le ponen los pelos de punta y se arrodilla respetuosamente” ante su maestro (毛骨悚然, 叩頭禮拜, *maogu-songran, koutou libai*). “Ponerse los pelos de punta” (毛骨悚然, *maogu-songran*) es una sensación interior que a veces causa una expresión exterior visible. Sun Wukong escucha a su maestro explicar las consecuencias de practicar la magia y esto hace que se le pongan los pelos de punta y que se arrodille respetuosamente ante su maestro. De este modo, se trata de una expresión exterior percibida por otros (el maestro taoísta), que causa una reacción (se le ponen los pelos de punta) y que influye en una acción posterior (se arrodilla respetuosamente).

b) El lenguaje no verbal para indicar el tipo de relación interpersonal:

En una ocasión, como se trata sólo de una vez, el Emperador de Jade pasa por alto la insolente ignorancia de Sun Wukong, a lo que Wukong “dobla las manos sobre el pecho y hace una profunda inclinación al tiempo que musita una ininteligible expresión de gratitud” (唱喏, *chang re*) al Emperador de Jade.

Más tarde cuando el maestro Tang salva a Sun Wukong en la Montaña de las cinco fases, Sun Wukong “se inclina cuatro veces ante el maestro Tang” (對三藏拜了四拜, *dui Sanzang baile sibai*) para darle las gracias. En una ocasión, el maestro echa a Sun Wukong del grupo peregrinado, pero éste hace un truco de magia para que aparezcan “cuatro Wukongs, que se inclinan rodeando por los cuatro lados del maestro Tang” para despedirse (四面圍住師父下拜, *simian weizhu shifu xiabai*). En otra ocasión, Sun Wukong “se prosterna con todo el cuerpo” (倒身下拜, *dao sheng xiabai*) ante la Bodhisattva para pedir la ayuda en una lucha contra el Niño Rojo. De hecho, Sun Wukong a menudo se arrodilla ante su maestro Tang o ante la Bodhisattva para mostrar su respeto, un movimiento que en la novela se transmite mediante las expresiones de “hacer una reverencia arrodillándose y tocando el suelo con la frente” (叩頭, *kou tou*) y “arrodillarse” (跪下, *guixia*) (ver figura 3.10).



Fig. 3.10 叩頭 (*kou tou*) y 跪下 (*gui xia*)

A veces Sun Wukong “agarra de la oreja” (揪耳, *jiu'er*) (ver figura 3.11) a Zhu Bajie para llamarle la atención y hacerle escuchar lo que él dice y, al mismo tiempo, para darle consejos sinceros, porque Zhu Bajie a veces es despistado.



Fig. 3.11 揪耳 (*Jiu'er*)

Cuando Sun Wukong empieza a respetar cada vez más a la gente, continuamente hace el gesto de “juntar las palmas de las manos a manera de saludo” (問訊, *wenxun*), un gesto budista para mostrar saludo y respeto. Al final de la historia, Sun Wukong siempre “da las gracias a los dioses y a la gente juntando las manos a la altura del pecho” (拱手稱謝, *gong shou cheng xie*).

Todos estos ejemplos son acciones que tienen lugar entre dos personajes y que sirven para mostrar la relación interpersonal que se establece entre ellos. En el caso de Sun Wukong, las acciones interpersonales suelen aparecer entre él y su maestro Tang, el Emperador de Jade, la Bodhisattva, los dioses y el resto de la gente.

c) El lenguaje no verbal para la caracterización e identificación del personaje:

Sun Wukong tiene setenta y dos transformaciones y ojos especiales. Cuando hace una de las setenta y dos transformaciones, que consiste en “transformarse radical y rápidamente” (搖身一變, *yao shen yibian*), es para conseguir un objetivo (agarrar un

objeto o salvar a alguien). En la novela, cuando se transforma en algo es porque necesita luchar contra los monstruos o, especialmente, salvar a su maestro Tang porque ha caído en manos de los monstruos. Para retomar su propio aspecto, Sun Wukong siempre hace el gesto de “restregarse la cara” (將自己臉上抹了一抹, *jiang ziji lianshang mole yi mo*). Se trata de una habilidad propia de este personaje que le permite volver a tomar su verdadero aspecto (su forma habitual) después de transformarse, siempre que la situación ya se haya solucionado. Con este gesto, de una abeja o de cualquier cosa en la que se haya transformado, vuelve a retomar su aspecto original. Estas dos características suelen aparecer en Sun Wukong para transformarse en algo y luego retomar su aspecto habitual. Durante el viaje al Oeste, Sun Wukong “abre sus ojos de fuego y sus pupilas doradas” (睜火眼金睛, *zheng huoyan jingjin*) para reconocer a monstruos y espíritus, para mirar desde muy lejos, y para distinguir el bien del mal. Como ya hemos mencionado, entre todos los personajes de la novela, sólo Sun Wukong tiene este don especial para la clarividencia y para distinguir entre lo verdadero y lo falso. A veces Sun Wukong quiere asustar a la gente con la expresión facial, mostrando sus “dientes cerrados con fuerza y la boca abierta horizontalmente” (呲牙咧嘴, *zi ya lai zui*). Lo que no puede soportar Sun Wukong es que alguien dude de sus poderes o no tenga miedo de nada; por eso, siempre “camina a grandes zancadas” para mostrar su valentía y orgullo (拽開步, *zhuaikai bu*). Con el gesto típico de un mono, “rascarse la oreja y la cara” (抓耳撓腮, *zhua'er-naosai*). El autor de la novela recuerda así las características de mono de este protagonista, a la vez que emplea este gesto para describir su estado de ánimo –contento o enfadado–.

Una de las características de los monos es saltar: suben y bajan muchas veces; y el gesto de “hacer un esfuerzo para dar una voltereta sobre si mismo de quince o dieciséis metros y luego dar una vuelta de campana” (將身一聳, 打了個連扯跟頭, 跳離地有五六丈, *jiang shen yisong, dale ge lianche gentou, tiaoli de you wu-liu zhang*), es usado por el autor para que su personaje vuele entre las nubes, lo que también es una de las características más representativas de Sun Wukong. Para lograr transformarse, el personaje recurre muchas veces a “hacer un ademán mágico con la mano pronunciando un conjuro y, luego, sacudirse para transformarse” (捻著訣, 念動咒語, 搖身一變, *nianzhe jue, niandong zhouyu, yao shen yibian*), un gesto representativo para lograr realizar sus trucos de magia. Otro signo mágico que efectúa “con los dedos, recitando el conjuro correspondiente, y luego volviéndose hacia el sureste, tomando aliento y expulsándolo con fuerza” (手裡捻訣, 口內念念有詞, 往那巽地上吸了一口氣, 嘯的吹將去, *shouli nianjue, kouni niannian youci, wangna xundi shang xile yi kou qi, hude chuijiangqu*). Por otro lado, como también ya se ha mencionado, de vez en cuando Sun Wukong suele “señalar con un dedo” (用手一指, *yong shou yi zhi*) a los demonios para detenerles con un conjuro.

Sun Wukong “se transforma rápidamente” (搖身一變, *yao shen yibian*), lo cual es otra de las características propias de Sun Wukong cuando quiere transformarse en algún objeto, personaje o incluso animal, que aparece cincuenta y cinco veces en la novela. A veces “hace un movimiento de cintura” (把腰扭一扭, *ba yao niu yi niu*), antes de hacer sus trucos. “Se arranca un mechón de pelo, lo hace pedazos menudos y los lanza al aire, mientras grita ¡Transformaos!” (拔一把毫毛丟在口中嚼碎, 望空噴去, 叫一聲「變」!, *ba yi ba haomao diuzai kou zhong jiaosui, wang kong penqu, jiao*

yi shen "bian"). Sun Wukong hace este truco para transformar su pelo en pequeños monos que le ayudan contra los monstruos; y “se arranca un pelo y echa sobre él una bocanada de aire mágico” (把毫毛拔了一根, 吹口仙氣, *haomao bale yigen, chui kou xianqi*), lo cual también es otra forma de transformar su vello para que produzca varios monos. Cuando termina la lucha, “recupera el pelo que se ha arrancado antes de luchar, sacude el pelo para recuperarlo en el cuerpo” (把毫毛一抖, 收上身來, *ba haomao yidou, shou Shang shen lai*).

Sun Wukong tiene una barra de hierro que es su arma. Puede hacerla más grande, hasta más de dos *zhang*¹² de longitud y del grosor de una herradura de 13.500 *jin*¹³ de peso) o “hacerla más pequeña que una aguja de bordar y guardarla en el oído” (將寶貝變做個繡花針兒, 藏在耳內, *jiang baobei bianzuo ge xiuhua zhenr, cangzai er nei*). Esta barra es el tesoro de Sun Wukong para luchar contra los monstruos y siempre la guarda en su oído. En ocasiones “sacude su bastón” (把金箍棒幌一幌, *ba jin gubang huang yi huang*) con el fin de hacerlo más grande para la lucha. A veces, antes de elevarse en el aire, “se estira y da un silbido” (打個呼哨, *da ge hushao*) como si estirarse y silbar fuera el modo de iniciar el salto en el aire. Cuando “da un salto en las nubes y observa desde el aire con mucha atención” (縱筋斗雲, 跳在空中, 定睛觀看, *zong jindou yun, tiaozai Kong zhong, dingjing guankan*) es porque quiere ver desde el

¹² 1 *zhang* =10 *chi*, 1 *chi*=0,33 metros. Equivalencias entre unidades de medida extraídas de: *Mingdai du liang heng-jian qiao Zhongguo mingdai shi-guoxue dao hang*. URL: <http://www.guoxue123.com/other/jq/ming/002.htm>. [Consulta: 29/05/2011].

¹³ 1 *jin* =16 *liang*, 1 *liang*=0,05 kilos. Equivalencias entre unidades de medida extraídas de: *Mingdai du liang heng-jian qiao Zhongguo mingdai shi-guoxue dao hang*. URL: <http://www.guoxue123.com/other/jq/ming/002.htm>. [Consulta: 29/05/2011].

aire la situación que hay en la tierra. También “hace pantalla con la mano” (用手搭涼篷, *yong shou da liangpeng*) para mirar al mundo desde el cielo como hacen los monos. Es asimismo característico de Sun Wukong “señalar con la cabeza ligeramente y hace un esfuerzo corporal” (只消把頭點上兩點, 把腰躬上一躬, *zhixiao ba tou dianshang liangdian, ba yao gongshang yigong*) para volar e ir y volver en un abrir y cerrar de ojos. Otra postura que suele adoptar es la de mostrar su heroicidad y la mucha confianza que tiene en sí mismo para luchar con los monstruos “cruzando los brazos en jarras, arqueando la espalda y pegando un brinco” (把手一叉, 腰一躬, 一跳跳起來, *ba shou yicha, yao yi gong, yi tiao tiao qilai*).

Cuando Sun Wukong quiere mostrar su encanto, siempre “se estira el faldellín de piel de tigre y sacude su hábito brocado” (束一束虎皮裙, 抖一抖錦布直裰, *shu yi shu hupi qun, dou yi dou jinbu zhizhui*). Este gesto realmente tiene bastante encanto y a través de los verbos “estirar” y “sacudir” se realza el orgullo, la total ausencia de miedo en este personaje y su mucho aplomo al obrar. El gesto de “cruzar los brazos delante del pecho” (叉手當胸, *cha shou dang xiong*) muestra también el orgullo y la confianza en sí mismo. Sun Wukong pone los dos pies formando un ángulo recto para estar “de pie firme” (丁字腳, *ding zi jiao*) con su barra de hierro para luchar contra los monstruos. Se trata de un gesto inequívoco de que Sun Wukong tiene confianza en sí mismo e ímpetu para luchar contra los monstruos.

d) El lenguaje no verbal para la dramatización

Cuando Sun Wukong da una orden a los dioses para que venga huracanes, nubarrones, truenos y aguaceros, y luego para que cesen la lluvia y el viento, y que el cielo quede despejado, éste eleva su barra “hacia el cielo” (望空一指, *wang kong yizhi*). Todo ello hace esta acción más escénica y viva. Un gesto que aparece varias veces cuando Sun Wukong se enfada y quiere prepararse para hacer algo por la lucha es el de “rechinar los dientes” (把牙一嗟, *ba ya yijie*). Finalmente, otra acción escénica es “caminar por las nubes y cabalgar en el rocío” (騰雲駕霧, *tengyun jiawu*), una acción no sólo de Sun Wukong, sino también de otros personajes. Cuando éstos quieren moverse con mucha rapidez, cabalgan de una nube a otra para llegar a su destino.

Sin embargo, Sun Wukong no siempre muestra sus acciones activas, sino que también tiene momentos de tranquilidad (定息存神, *ding xi cun shen*) que dedica a “la meditación, para estar tranquilo, lograr la paz interior y guardar el poder que rodea al universo”.

3.2 ZHU BAJIE

3.2.1 LA IMAGEN DEL CERDO EN LA CULTURA CHINA

La adoración del cerdo en la cultura china también proviene de los tótems. El jabalí ha sido, tradicionalmente, uno de los animales de caza. Su hueso craneal es alargado y estrecho, ya que la nariz y la frente lo alargan hacia delante para formar un hocico alargado. Los cerdos domésticos de la edad neolítica y posterior provienen del jabalí y el “cerdo” del zodiaco chino es en realidad un jabalí. En la mente de nuestros antepasados chinos, la gente utilizaba el cerdo como símbolo de valentía y agresividad. Sin embargo, después de su domesticación por parte de los humanos, los cerdos se convirtieron en sinónimo de “humildad”. El cerdo antiguo representaba el poder, el ingenio, la valentía y la robustez, porque eran cualidades que se atribuían al jabalí; en cambio, el cerdo representa la suavidad, con la infiltración recíproca del carácter de los campesinos. Gradualmente, el cerdo adoptó los significados de perezoso, sucio, codicioso, lujurioso y estúpido, porque el cerdo es grande y gordo, sucio y feo, y por ello no podría convertirse en un ser amado.

Después de la dinastía Ming, a causa de la presión de la población, la cría de los cerdos fue restringida, ya que el espacio en la vivienda era escaso y, si había cerdos, todo estaba sucio. El cerdo antropomórfico de *Xi You Ji*, Zhu Bajie, echa a los monstruos para beneficiar a los humanos, pero él es comilón y lujurioso, características que claramente absorbe del héroe popular de los mitos y leyendas de cerdos. Algunos también dicen que la imagen del cerdo es un símbolo de la falta de creencias religiosas y de aspiraciones en la vida, especialmente, por lo que según

parece ser la secularización progresiva de los retratos de la sociedad de la dinastía Ming. Además, como el emperador de la dinastía Ming se apellidaba Zhu, la misma pronunciación que el carácter de “cerdo” en chino, el estado prohibió criar cerdos en el pueblo, hecho que hizo disminuir la importancia del cerdo, reflejando así los cambios en la condición social de los cerdos durante la dinastía Ming.

Cuando la necesidad de la caza fue sustituida por la producción agrícola, el poder de los jabalíes perdió importancia entre los chinos y los cerdos domésticos se convirtieron en su ganado. La cría de los cerdos en la sociedad agrícola china ocupaba un lugar importante para el estado, ya que los cerdos eran parte de la familia, de la propiedad y de la riqueza. En las creencias antiguas, los cerdos representaban a un ser todopoderoso, a pesar de que los eruditos comparaban a los cerdos con los ignorantes, con la gente incompetente, con los hombres de conducta despreciable, avaros y crueles, y con la desgracia. Los motivos del menosprecio a los cerdos podrían provenir de la hostilidad de tótem hacia otras tribus que adoraban al cerdo por costumbres ancestrales.

3.2.2 FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES DE ZHU BAJIE

En este apartado analizaremos los elementos no verbales caracterizadores de Zhu Bajie que, en tanto cerdo antropomórfico, muestra a veces características propias de los cerdos y otras de los humanos. Cada gesto tiene su propio significado por lo que,

cuando los leemos, nos ayudan a moldear la imagen de este protagonista. Al igual que en el caso de Sun Wukong, empezaremos detallando los distintos ejemplos clasificados según el marco teórico de Poyatos o Korte, respectivamente.

(A) Casos en los que hay una descripción de la conducta y una explicación de su significado (significante y significado):

Si nos centramos en el lenguaje no verbal de Zhu Bajie, observamos que sobre todo, se trata de movimientos que hace con el hocico. En la narración Zhu Bajie “escarba con el hocico” (拱著嘴, *gongzhe zui*), una acción típica de los cerdos para buscar alimentos, que en la novela significa que tuerce el hocico para mostrar su enfado; o también “estira el hocico” (把嘴往上一伸, *ba zui wang shang yishen*) porque quiere que lo reconozca Sun Wukong, y por lo tanto levanta su hocico para que lo vea. Otro gesto relacionado con el hocico es que con la jeta empieza a “cavar la tierra” (用嘴一拱, *yong zui yigong*), o cuando “esconde la jeta en el pecho” (把嘴揣在懷裡, *ba zui chuaizai huai li*), para no asustar a la gente o para ponerse a dormir.

En la novela Zhu Bajie vuela para desplazarse utilizando sus orejas, es decir, “despliega sus enormes orejas para desplazarse a toda velocidad, como si dispusiera de velas y las hubiera izado al viento” (撐起兩個耳多, 好便似風篷一般, *chengqi liang ge erduo, hao bian si fengpeng yiban*), de modo que sus enormes orejas le sirven para volar por las nubes. A veces es muy malicioso, con aspecto mitad porcino mitad humano, y muestra esta faceta a la gente cuando “mueve dos veces la cabeza, endereza sus enormes orejas de soplillos y estira los labios colgados de la nariz, que tiene forma

de raíz de loto” (把頭搖上兩搖，豎起一雙蒲扇耳，扭動蓮蓬吊搭唇，*ba tou yaoshang liangyao, shuqi yis huang pushanr, niudong lianpeng diaodachun*). Por otro lado, no sólo Sun Wukong sabe recitar fórmulas mágicas, ya que Zhu Bajie también hace un gesto mágico “con los dedos y, tras recitar el conjuro, grita: “¡Crece!”, y arquea la espalda” (捻訣唸咒，喝一聲叫「長」把腰一躬，*nianjue nianzhou, he yi sheng jiao “chang”, ba yao yigong*).

Zhu Bajie tiene treinta y seis posibles transformaciones con el gesto de “una transformación rápida” (搖身一變，*yao shen yibian*), en lugar de las setenta y dos de Sun Wukong. Vemos que Zhu Bajie, igual que Sun Wukong, también tiene su propia magia, por ejemplo, en una ocasión Zhu Bajie quiere salvar la vida de Sun Wukong “frotando sus manos y tapando las siete aperturas del cuerpo de Sun Wukong, para darle una serie de enérgicos masajes” (將兩手搓熱，忤住他的七竅，*jiang liang shou cuore, wuzhu ta de qiqiao*) (ver figuras 3.12.1 y 3.12.2).



Fig. 3.12.1



Fig. 3.12.2

將兩手搓熱，忤住他的七竅 (*Jiang liang shou cuore, wuzhu ta de qiqiao*)

(B) Casos en los que hay una descripción de la conducta, pero no de su significado (significante y no significado):

En este apartado, presentamos los casos de gestos que aparecen en la novela con una descripción pero sin la explicación de su significado, como cuando Zhu Bajie “avanza y a cada paso golpea el suelo con la frente” (一步一拜, *yi bu yi bai*) o “hace una reverencia arrodillándose hasta tocar el suelo con la frente” (叩頭, *kou tou*), ejemplos de la kinésica propia de otra época. Ahora las personas que hacen el movimiento de avanzar paso a paso golpeando el suelo con la frente en la peregrinación son sobre todo budistas; sin embargo, no es un movimiento habitual en la vida cotidiana de la China de hoy en día.

3.2.3 FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL DE ZHU BAJIE

Entre los gestos o las acciones que realiza el protagonista Zhu Bajie a lo largo de la novela se mezclan gestos de los cerdos y de los humanos, ya que según la creación del autor Wu Cheng'en, Zhu Bajie es un ser antropomórfico, cuyas acciones combinan la naturaleza de ambos. Según los ejemplos del lenguaje no verbal identificados de Zhu Bajie, no tenemos pautas para analizar el lugar del lenguaje no verbal en la acción narrativa, porque la mayoría de los gestos o acciones de Zhu Bajie son sus propios gestos caracterizadores, o los relacionados con su maestro o Buda, por lo que no aparecen las reacciones causadas en los otros o la posible influencia de estos gestos en

la acción posterior. Por lo tanto, para clasificar los gestos y analizarlos, los dividiremos solamente en los tres tipos siguientes:

a) Lenguaje que no verbal que indica el tipo de relación interpersonal:

Cuando Zhu Bajie quiere ver al maestro Tang “junta las manos sobre el pecho y hace una profunda inclinación” (唱喏, *chang re*) hacia Sun Wukong para mostrarle su respeto. En cuanto el maestro Tang recibe Zhu Bajie como su discípulo, éste “cae de hinojos y empieza a golpear el suelo con la frente ante el maestro” (雙膝跪下, 對三藏叩頭, *shuang xi guixia, dui Sanzang kou tou*). Luego se inclina ante el maestro para manifestar su deseo de acompañarle en su viaje hacia el Oeste, y también “se inclina” (禮拜, *li bai*) hacia Sun Wukong y le llama hermano mayor. En una ocasión, Zhu Bajie quiere salvar a Sun Wukong “frotándose las manos y tapándole a Sun Wukong las siete aperturas del cuerpo” (將兩手搓熱, 忤住他的七竅, *jiang liangshou cuore, wuzhu tade qiqiao*). Los gestos de Zhu Bajie presentados en la novela muestran su relación mayoritariamente con su maestro Tang y con Buda.

b) Lenguaje no verbal para la caracterización e identificación del personaje:

Como ya hemos mencionado, Zhu Bajie es un cerdo antropomórfico que muestra a veces las características de los cerdos. En este apartado, presentamos las más destacadas en la novela *Xi You Ji*. Por ejemplo, “escarbar con el hocico” (拱著嘴, *gongzhe zui*), una acción típica de los cerdos para buscar alimento, que aquí significa torcer el hocico como señal de inocencia o con la jeta empezar a “cavar la tierra” (用嘴一拱, *yong zui yigong*) en busca de algo. Por vergüenza, Zhu Bajie “esconde el

morro en el pecho” (把個嘴揣在懷裡, *ba ge zui chuaizai huai li*) para no mostrar su morro y no asustar a los demás. “Estira el hocico” (把嘴往上一伸, *ba zui wang shang yishen*) es para que lo reconozca Sun Wukong, es decir, levanta su hocico para que su compañero se percate de su presencia.

En la novela, Zhu Bajie también vuela para desplazarse “desplegando sus enormes orejas para desplazarse a toda velocidad, como si dispusiera de velas y las hubiera izado al viento” (撐起兩個耳朵, 好便似風篷一般, *chengqi liang ge erduo, hao bian si fengpeng yiban*). Las enormes orejas de Zhu Bajie le sirven de velas cuando vuela por las nubes. Zhu Bajie es a veces muy malicioso, con aspecto mitad porcino mitad humano y lo utiliza para asustar a la gente “moviendo dos veces la cabeza, enderezando sus enormes orejas de soplillos, estirando los labios colgados de su nariz con forma de raíz de loto” (把頭搖上兩搖, 豎起一雙蒲扇耳, 扭動蓮蓬吊搭唇, *ba tou yaoshang liang yao, shuqi yi shuang pushaner, niudong lianpeng diaodachun*). En una ocasión, Zhu Bajie utiliza sus enormes orejas para avivar las llamas. Esto es posible porque Zhu Bajie tiene dos enormes orejas con varias funciones.

c) Lenguaje no verbal para la dramatización:

No sólo es Sun Wukong quien sabe recitar fórmulas mágicas y arquear la espalda, Zhu Bajie también lo hace y por ejemplo, “hace un gesto mágico con los dedos y, tras recitar el conjuro oportuno, grita: “¡Crece!” y arquea la espalda” (卻便捻訣唸咒, 喝一聲叫「長!」把腰一躬, *que bian nianjue nianzhou, he yi shen jiao “chang”, ba yao*

yigong). Tiene otro truco mágico como el de Sun Wukong que es “transformarse rápidamente” (搖身一變, *yao shen yibian*). Tal como ya hemos mencionado, Zhu Bajie tiene treinta y seis posibles transformaciones, en lugar de las setenta y dos de Sun Wukong, y ésta concretamente aparece tan sólo cuatro veces en la novela. Zhu Bajie muestra su respeto ante el Buda “echándose enseguida rostro en tierra, golpeando el suelo con la frente y luego haciendo una reverencia” (一步一拜, *yi bu yi bai*) y “haciendo una reverencia arrodillándose y tocando el suelo con la frente” (叩頭, *kou tou*).

3.3 TANG SANZANG

3.3.1 FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES DE TANG SANZANG

En este apartado analizaremos los elementos caracterizadores que aparecen en Tang Sanzang. Tang Sanzang es un monje histórico y en la novela *Xi You Ji* es el personaje que se va desde China a la India para ir a buscar las escrituras budistas. En los movimientos que hace el protagonista Tang Sanzang a lo largo de la novela aparecen distintos gestos, especialmente cuando muestra sus respetos a Buda, a los superiores, al budismo o a la gente en general. Igual que en los casos anteriores, empezaremos por analizar los gestos de Tang Sanzang de acuerdo con el marco teórico de Poyatos. El maestro Tang, es el único humano del grupo que peregrina hacia el oeste, por lo tanto los gestos que hace son específicamente humanos.

A) Casos en los que hay una descripción de la conducta y una explicación de su significado (significante y significado):

El discípulo del maestro Tang más indisciplinado es Sun Wukong, el maestro Tang siempre tiene que “recitar el conjuro para Estrechar el Aro” (念緊箍兒咒, *nian jin gu'er zhou*) (ver figura 3.13), como castigo cuando no escucha sus consejos, o después de matar a alguien.



Fig. 3.13 念緊箍兒咒 (*Nian jin gu'er zhou*)

Entre los peregrinos, sólo el maestro Tang hace este gesto, que es caracterizador de su propio lenguaje no verbal. En la novela, se describe el estado de ánimo del monje Tang, y cuando éste se reanima, “desarruga el entrecejo” (眉目舒開, *meimu shukai*) y se relaja. Tang Sanzang representa a un personaje muy creyente en el budismo a lo largo de la novela, de modo que se prosterna muchas veces como muestra de respeto delante de la imagen dorada de Buda, el emperador, los dioses, o los personajes que tienen una posición más elevada que él. Así, es habitual en él “echarse rostro en tierra, con la espalda estirada y el pecho casi tocando el suelo” (展背舒身, 鋪胸納地, *zhan bei shu shen, pu xiong na di*) para mostrar respeto a su Buda (la imagen dorada). Asimismo, durante la peregrinación, Tang Sanzang “golpea el suelo con la frente” (叩齒叩頭, *kou chi kou tou*) en señal de respeto y acatamiento.

Otra postura del monje Tang es “echarse rostro en tierra y golpear repetidamente el suelo con la frente” (頓首拜謝, 朝天又拜, *dun shou bai xie, chao tian you bai*) (ver figura 3.14), acto seguido, volverse hacia el Cielo y repetir con más respeto

todavía, el mismo rito, para mostrar su respeto o dar las gracias a la gente, los mayores o los dioses.



Fig. 3.14 頓首拜謝, 朝天又拜 (*Dun shou bai xie, chao tian you bai*)

Al entrar en un templo budista, a menudo se percibe en primer lugar el agradable olor del incienso, de este modo, el incienso sirve de recordatorio del cuerpo y rostro fragantes y con infinitas virtudes, y ayuda a crear una sensación de deleite, para que entonces uno pueda concentrarse en Buda. Según la narración, el monje Tang “se pone de cara al sur, toma un poco de incienso y lo ofrece a su benefactora en señal de gratitud” (遂設香案, 朝南禮拜, *suishe xiang'an, chao nan libai*),¹⁴ o también a veces “coge un puñado de tierra e, inclinándose hacia el sur, lo esparce por el suelo como si se tratara de incienso” (撮土焚香, 望南禮拜, *cuo tu fen xiang, wang nan*

¹⁴ Según el significado del texto original y en el Budismo, esta acción significa amontonar tierra con la mano; hace referencia a una antigua superstición según la cual se amontonaba arena en el campo para reemplazar al pebetero, donde se quema el incienso a los dioses.

libai). Cada vez que Tang Sanzang hace una reverencia de cara al sur, es porque Buda viene del Mar del Sur, de modo que es una manera de presentar sus respeto a Buda.

(B) Casos en los que hay una descripción de la conducta, pero no de su significado (significante y no significado):

En este apartado, presentamos los ejemplos de los movimientos corporales que aparecen descritos sin la explicación de su significado. Por ejemplo, “coger un puñado de tierra” (撮土, *cuo tu*), “lavarse las manos y encender incienso” (淨手焚香, *jing shou fen xiang*), “cerrar los ojos y lograr aquietar la mente” (瞑目寧心, *ming mu ning xin*) (ver figura 3.15), “echarse rostro en tierra y empezar a golpear el suelo con la frente” (叩頭, *kou tou*), “juntar las manos” (合掌, *he zhang*), “juntar las manos a la altura del pecho” (合掌當胸, *he zhang dang xiong*) (ver figura 3.16), “avanzar y a cada paso golpear el suelo con la frente” (一步一拜, *yibu yibai*); “arrodillarse” (跪下, *guixia*) y “hacer una reverencia varias veces tocando el suelo con la frente” (拜了幾拜, *baile jibai*) (ver figura 3.17).



Fig. 3.15 瞑目寧心 (*Ming mu ning xin*)



Fig. 3.16 合掌當胸 (*He zhang dang xiong*)



Fig. 3.17 拜了幾拜 (*baile jibai*)

Estos ejemplos forman parte de las costumbres kinésicas de la época antigua para mostrar respeto. Como ya hemos mencionado, el autor probablemente no explica el significado de los movimientos porque los lectores del texto original están familiarizados con estos ritos budistas y ya conocen exactamente lo que significan.

3.3.2 FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL DE TANG SANZANG

Entre los gestos o las acciones que hace el protagonista Tang Sanzang a lo largo de la novela aparecen distintos gestos, especialmente referidos a mostrar su respeto a Buda y al budismo.

a) Lenguaje no verbal para la caracterización e identificación del personaje:

Como Sun Wukong es un discípulo muy indisciplinado, el maestro Tang a menudo “recita el conjuro para Estrechar el Aro” (念緊箍兒咒, *nian jin gu'er zhou*) como castigo cuando no escucha sus consejos, o cuando mata a alguien. Entre los peregrinos, sólo el maestro Tang hace este gesto, que es propio de su lenguaje no verbal.

Durante el viaje, Tang Sanzang se muestra como un personaje tranquilo y cuando está relajado o está de buen humor, muestra la expresión facial que consiste en “desarrugar el entrecejo” (眉目舒開, *meimu shukai*) para revelar su relajación. Otra expresión que refleja este estado de ánimo es “cerrar los ojos y tranquilizar la mente” (瞑目寧心, *ming mu ning xin*). En ambas manifestaciones de lenguaje no verbal, el maestro Tang en realidad no se mueve, sino que más bien son una demostración de su interior.

Por otro lado, Tang Sanzang es muy respetuoso con los demás, se prosterna muchas veces delante de Buda, del emperador, de los dioses, o de los personajes que tienen una posición más elevada que él. Así, “echarse rostro en tierra, la espalda estirada y el pecho casi tocando en el suelo” (展背舒身, 鋪胸納地, *zhan bei shu shen, pu xiong na di*) o “hacer una reverencia arrodillándose y tocando el suelo con la frente” (叩頭, *kou tou*) se refieren a un acto de profundo respeto que Tang Sanzang lleva a cabo arqueando el cuerpo tan bajo que la cabeza toca al suelo. El *kou tou* completo comienza arrodillándose y sentándose sobre los talones, con las manos en los muslos. Las manos se llevan entonces hacia delante, en el suelo, delante de las rodillas y del cuerpo se inclina horizontalmente. Que la cabeza esté arqueada o no, refleja también el grado de sumisión mostrado. Se trata de un gesto ritualizado que en la antigua China reflejaba la posición social de la persona que lo hacía respecto a la que era destinataria del saludo.

Como Tang Sanzang es budista y respeta mucho los ritos budistas, a veces vemos que “coge un puñado de tierra” (撮土, *cuo tu*) y lo esparce, porque según el budismo, el incienso se divide en cenizas, incienso, trozos de sándalo e incienso en espiral, y a veces Tang Sanzang no lleva incienso ni cenizas, por lo que coge un puñado de tierra para simbolizarlos. El maestro Tang también “se lava las manos antes de encender incienso” (淨手焚香, *jing shou fen xiang*) para mostrar respeto a Buda. Asimismo, observamos que “hace una reverencia rápidamente y toca el suelo con la frente” (頓首拜謝, 朝天又拜, *dun shou bai xie, chao tian you bai*). Acto seguido, se vuelve hacia el Cielo y repite con más respeto todavía, el mismo rito, para mostrar su respeto o dar las gracias a la gente, a los mayores o a los dioses. A veces coge la tierra, “quema el

incienso y luego hace una reverencia hacia el sur” (撮土焚香，望南禮拜, *cuo tu fen xiang, wang nan libai*), que es el punto cardinal de donde se supone que procede Buda, o “se pone de cara al sur, enciende incienso y hace las debidas reverencias” (遂設香案，朝南禮拜, *suishe xiang'an, chao nan libai*). La postura que consiste en “arrodillarse golpeando la cabeza con mucha atención” (叩齒叩頭, *kou chi kou tou*) indica posición social y es una muestra de respeto. Al igual que “echarse en seguida rostro en tierra, golpeando el suelo con la frente y luego hacer una reverencia” (一步一拜, *yi bu yi bai*), “arrodillarse” (跪下, *guixia*) o “hacer una reverencia varias veces tocando con la frente al suelo” (拜了幾拜, *baile jibai*) son gestos para mostrar mucho respeto.

Los gestos de “juntar las palmas de las manos” (合掌, *he zhang*) y “juntar las palmas de las manos a la altura del pecho” (合掌當胸, *he zhang dang xiong*) son muy típicos en la religión budista como muestra de respeto a los dioses, de agradecimiento, o para decir algo con cortesía. Así, el maestro Tang arregla su ropa antes de entrar en el templo y luego junta sus manos para mostrar su respeto a los budas del templo y a los dioses, y recita un salmo antes de empezar a comer.

Respecto al análisis del lenguaje no verbal de la narración de Tang Sangzang, nos centramos sobre todo en sus propios gestos, que ayudan a la caracterización e identificación de este personaje, porque es un personaje que siempre repite el mismo tipo de gesto para mostrar sus respetos a Buda o al cielo. Además, en la novela a lo largo de su peregrinación al Oeste, aparecen más expresiones de su mundo interior que de la exteriorización de sus sentimientos. Es el personaje más tranquilo de los cuatro

peregrinos, no actúa ni mantiene demasiada relación interpersonal con los demás personajes, excepto, en algunas ocasiones con Sun Wukong.

3.4 LA IMPORTANCIA DEL LENGUAJE NO VERBAL EN *XI YOU JI*

Hasta ahora en este capítulo hemos estudiado los elementos no verbales de tres de los protagonistas de *Xi You Ji* de acuerdo con dos de las funciones semiótico-comunicativas propuestas por Poyatos (1994), por una parte, y en base a cuatro de las funciones y efectos literarios de la teoría de Korte (1997), por la otra. Nos gustaría completar el análisis literario de la obra original realizado en este capítulo, añadiendo algunos datos de tipo cuantitativo, ya que la importancia de un elemento no verbal como recurso caracterizador de un personaje o su peso específico en el desarrollo narrativo de una novela también pueden estar condicionados por su frecuencia de uso.

Para la redacción de este apartado hemos trabajado con unas tablas de análisis que combinan las dos teorías antes mencionadas y cuyos datos se recogen de forma resumida en las tablas 3.4.1, 3.4.1.2 y 3.4.1.3 para Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang, respectivamente.¹⁵

Sun Wukong es, con diferencia, el personaje que presenta más elementos de lenguaje no verbal en la novela con un total de 41 ejemplos identificados y analizados. Le sigue Tang Sanzang con 16 ejemplos y Zhu Bajie con 11.

¹⁵ Las tablas con todos los ejemplos pueden encontrarse en los anexos 1, 2 y 3 para Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang, respectivamente.

Tal como se muestra en la tabla 3.4.1, el lenguaje no verbal de Sun Wukong en el texto original cumple mayoritariamente la función de caracterizar e identificar al personaje con 25 ocurrencias (63%), seguida por la función de indicar el tipo de relación interpersonal con 8 ocurrencias (20%), mientras que la función de dramatización con 4 ocurrencias (10%) y su papel en la acción narrativa con 3 ocurrencias (7%) son mucho más marginales. Sin embargo, en el 78% de los casos (31 ocurrencias) el autor explica tanto el significante como el significado, lo que a nuestro entender implica que los elementos de lenguaje no verbal pertenecientes a Sun Wukong llegan claramente a los ojos de los lectores de la lengua de partida.

Tabla 3.4.1 Resumen del papel del lenguaje no verbal de Sun Wukong en *Xi You Ji*

Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte)	No. de ocurrencias	Funciones semiótico-comunicativas (Poyatos)	
		+significante / +significado	+significante / - significado
El lugar del lenguaje no verbal en la acción narrativa	3	2	1
El lenguaje no verbal para indicar el tipo de relación interpersonal	8	2	6
El lenguaje no verbal para la caracterización e identificación del personaje	25	24	1
El lenguaje no verbal para la dramatización	4	3	1
Total	40	31 (78%)	9 (23%)
		40	

Tal como se muestra en la tabla 3.4.2, el lenguaje no verbal de Zhu Bajie en el texto original también cumple mayoritariamente la función de caracterización e identificación del personaje con 6 ocurrencias (55%), seguida por la función de dramatización con 4 ocurrencias (36%), mientras que la función de indicar el tipo de relación interpersonal con 1 ocurrencia (9%) y su papel en la acción narrativa con 0 (0%) ocurrencia son muy marginales. Sin embargo, en 82% de los casos (9 ocurrencias) el autor explica tanto el significante como el significado, lo que a nuestro entender implica que los elementos de lenguaje no verbal pertenecientes a Zhu Bajie también llegan claramente a los ojos de los lectores de la lengua de partida.

Tabla 3.4.2 Resumen del papel del lenguaje no verbal de Zhu Bajie en *Xi You Ji*

Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte)	No. de ocurrencias	Funciones semiótico- comunicativas (Poyatos)	
		+significante / +significado	+significante / - significado
El lugar del lenguaje no verbal en la acción narrativa	0	0	0
El lenguaje no verbal para indicar el tipo de relación interpersonal	1	1	0
El lenguaje no verbal para la caracterización e identificación del personaje	6	6	0
El lenguaje no verbal para la dramatización	4	2	2
Total	11	9 (82%)	2 (18%)

Tal como se muestra en la tabla 3.4.3, el lenguaje no verbal de Zhu Bajie en el texto original cumple únicamente la función de caracterización e identificación del personaje con 16 ocurrencias. En el 44% de los casos (7 ocurrencias) el autor explica tanto el significante como el significado, lo que a nuestro entender implica que los elementos de lenguaje no verbal pertenecientes a Tang Sanzang no siempre llegan claramente a los ojos de los lectores de la lengua de partida, tal como ocurría en los dos casos anteriores. Es posible que no haya siempre una explicación del lenguaje no verbal de Tang Sanzang en el texto original porque el autor Wu Cheng'en considerase que los lectores de la lengua de partida podían entender el significado de los gestos de Tang Sanzang, sobre todo los pertenecientes a la cultura budista, de ahí que no viera la necesidad de explicar el significado de la mayoría de los movimientos.

Tabla 3.4.3 Resumen del papel del lenguaje no verbal de Tang Sanzang en *Xi You Ji*

Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte)	No. de ocurrencias	Funciones semiótico-comunicativas (Poyatos)	
		+significante / +significado	+significante / - significado
El lugar del lenguaje no verbal en la acción narrativa	0	0	0
El lenguaje no verbal para indicar el tipo de relación interpersonal	0	0	0
El lenguaje no verbal para la caracterización e identificación del personaje	16	7	9
El lenguaje no verbal para la dramatización	0	0	0
Total	16	7 (44%)	9 (56%)

Como ya hemos mencionado, para poder analizar la importancia de determinados elementos de lenguaje no verbal en la caracterización de los personajes, también nos parecía interesante realizar un análisis cuantitativo de la frecuencia de cada uno de los gestos analizados en esta tesis para cada uno de los personajes. Para ello hemos elaborado de nuevo unas tablas para la recogida sistemática de datos donde hemos anotado todas las ocurrencias para cada gesto identificado y analizado en esta tesis (véanse los anexos 4, 5 y 6 para los resultados de Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang, respectivamente). A continuación, presentamos un resumen del resultado del análisis que retomaremos más adelante al realizar el análisis traductológico.

Si nos fijamos en los gestos que aparecen con mayor frecuencia en el caso de Sun Wukong, los siguientes se destacan por sobre de los demás: “se transforma inmediatamente” (搖身一變, *yaoshen-yibian*) con 59 ocurrencias (26%), “agitar el bastón” (金箍棒幌一幌, *jingubang huang yi huang*) con 26 (12%), “abrir los ojos de fuego y las pupilas doradas” (睜火眼金睛, *zheng huoyan jinjing*) con 23 (10%), “echarse rostro en tierra golpear el suelo con la frente” (叩頭, *koutou*) con 14 (6%), “a grandes zancadas” (拽開步, *zhuai kai bu*) con 12 (5%) y “juntar las palmas de las manos a modo de saludo” (問訊, *wenxun*) con 11 (4%). Sun Wukong es el personaje más importante de la novela y la enorme cantidad de gestos o acciones que van repitiéndose en su descripción nos guían a lo largo de la obra y nos ayudan a no perdernos y a no olvidar los rasgos individuales y distintivos de este personaje, que se nos transmiten en gran medida a través de su lenguaje no verbal. Bajo nuestro punto de vista, la frecuencia de ocurrencia de estos revela que en la creación de este

personaje el autor recurre siempre a los mismos gestos para destacar sus elementos caracterizadores no verbales y para forjar su personalidad.

En cuanto a las frecuencias de ocurrencia de los gestos de Zhu Bajie, mostramos los gestos que aparecen sólo una vez, porque en Zhu Bajie no son muy destacados y, simplemente, hemos escogido los que nos parecen más representativos de este personaje.

Los gestos de Tang Sanzang, “juntar las palmas de manos)” (合掌, *he zhang*) con 37 ocurrencias (47%) y “echarse rostro en tierra golpear el suelo con la frente” (叩頭, *koutou*) con 12 ocurrencias (15%), dos gestos budistas muy habituales, son los más frecuentes de este personaje, un monje budista que los utiliza para mostrar su respeto a Buda.

CAPÍTULO 4 ANÁLISIS CONTRASTIVO DE LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN DE LAS DOS VERSIONES AL ESPAÑOL

En este capítulo, hemos utilizado una ficha diseñada específicamente para la recogida sistemática de la información que aparece en la novela en relación con el lenguaje no verbal de los personajes, así como su traslado a las versiones traducidas. La información obtenida del corpus se ha completado con un primer análisis y una categorización de técnicas de traducción que pretenden facilitar su análisis posterior. Cada ficha corresponde a una unidad o elemento de lenguaje no verbal que puede incluir varios gestos o movimientos si éstos van coordinados, es decir, cumplen una misma función y el significado final es resultado del compuesto. En cada ficha encontraremos:

- 1ª columna: ejemplo de elemento de lenguaje no verbal del texto original;
- 2ª columna: traducción literal del elemento de lenguaje no verbal al castellano e indicación de su significado, si procede;
- 3ª columna: fragmentos correspondientes de las dos versiones traducidas al español, indicadas como TM1 y TM2, respectivamente;¹⁶
- 4ª columna: categorización de la técnica de traducción usada por el traductor en cada caso, de acuerdo con los cuatro tipos que hemos propuesto y que recordamos a continuación:

¹⁶ Las abreviaturas TO, TM1 y TM2 se han utilizado para Texto Original (*Xi You Ji*), Texto Meta 1 (*Peregrinación al Oeste*) y Texto Meta 2 (*Viaje al Oeste*), respectivamente.

- A) Traducción del gesto del original por el mismo gesto manteniendo el significado original.
- B) Traducción del gesto del original por el mismo gesto perdiendo el significado original.
- C) Traducción del gesto del original por otro gesto manteniendo el significado original.
- D) Traducción del gesto del original por otro gesto perdiendo el significado original (incluyendo la reducción u omisión).

Hemos agrupado el lenguaje no verbal de acuerdo con el nombre de personajes, es decir: Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang. Hemos escogido en total 64 ejemplos del lenguaje no verbal de los personajes de la novela: 41 de Sun Wukong, 9 de Zhu Bajie y 14 de Tang Sanzang. Los ejemplos seleccionados son los que nos parecen más representativos, destacados e identificadores de los personajes y, a partir de éstos, hemos analizado las técnicas de traducción adoptadas de acuerdo con los cuatro tipos propuestos por nosotros mismos con motivo de esta tesis. Hemos analizado en algunos casos varios gestos a la vez, porque, tal y como hemos mencionado, consideramos que forman parte de una misma acción o que se tratan de gestos compuestos por varios gestos relacionados entre sí, con un solo significado en conjunto.

4.1 EL CASO DE SUN WUKONG

En este apartado, hemos recopilado los ejemplos del lenguaje no verbal de Sun Wukong extraídos del texto original y de las dos traducciones con el fin de comparar las soluciones traductoras en cada caso.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
1. 孫悟空在旁聞講，喜得他抓耳撓腮， 眉花眼笑 。(p. 13)	desfruncir las cejas y tener los ojos sonrientes → estar resplandeciente de alegría	TM1 (...) Sun Wukong se entusiasmó tanto que, en su emoción, empezó a pellizcarse detrás de las orejas y a restregarse las mejillas. De la excitación, sus ojos estaban muy abiertos (...). (p. 38)	C
		TM2 Wu-Kung, que había acudido también a escuchar las enseñanzas del maestro, se sentía emocionado por lo que oía que empezó a rascarse la oreja y a manosearse la cara. Una sonrisa de satisfacción la cruzaba de oreja a oreja. (p. 80)	C

En este ejemplo observamos una frase que se refiere a la expresión de felicidad de alguien cuando desfrunce las cejas y tiene los ojos sonrientes. 眉花眼笑

(*meihua-yanxiao*) es un *chengyu*¹⁷ de cuatro caracteres. El segundo carácter es 花 (*hua*), “flor”, que se utiliza para describir que la sonrisa es como una flor abierta, y el último es el verbo 笑 (*xiao*), “sonreír”; ambos tienen función verbal en este caso. El primer y el tercer carácter funcionan como sustantivos: 眉 (*mei*) y 眼 (*yan*), “cejas” y “ojos”, respectivamente. Este *chengyu* se utiliza para expresar que alguien está contento y se ríe. En el TM1, “de la excitación, sus ojos estaban muy abiertos” parece recordar a cuando alguien se sorprende y se queda mirando a algo, con los ojos bien abiertos. En el TM2, “una sonrisa de satisfacción la cruzaba de oreja a oreja” quiere expresar que alguien sonríe con la boca muy abierta. Podemos decir que ambas soluciones adoptadas por los traductores pierden el gesto original a pesar de transmitir el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
2. 這猴王 拽 開步，跳到澗邊，使出那翻江角海的神通 (...)。 (p. 171)	caminar a dos zancadas → para mostrar su valentía y orgullo	TM1 El Rey de los Monos, a grandes pasos , se encaminó a la orilla. (p. 388)	B
		TM2 De dos zancadas se llegó hasta la orilla del torrente y, haciendo uso de su magia para trastornar los ríos (...). (p. 375)	C

¹⁷ *Chengyu* es una frase hecha que suele tener su origen en los cuentos e historias y un significado filosófico. La mayoría de *chengyu* contienen cuatro caracteres, aunque en algunos casos contienen tres o más de cinco.

En la frase del TO aparece un movimiento que muestra que el personaje Sun Wukong no tiene miedo a nada y que camina con orgullo. 踐開步 (*zhuai kai bu*) quiere decir “caminar a grandes pasos” y transmite la idea de sentirse orgulloso. En la traducción del TM1 no se transmite la imagen de “orgullo” cuando camina nuestro personaje, por lo que consideramos que es una traducción del gesto original que pierde el significado. En el TM2, “de dos zancadas”, indica la rapidez con la que se puede llegar a un lugar y se trata como la anterior de una traducción que pierde el gesto original, pero mantiene el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
3. 那怪轉過眼來，看見行者 咨牙俫 嘴 ，火眼金睛 (...)。 (p. 214)	cerrar los dientes estrechamente y abrir la boca horizontalmente → en señal de amenaza	TM1 El demonio miró y vio a un ser muy parecido a un dios del Trueno: un rostro muy estrecho, dientes afilados , miraba de fuego (...). (p. 477)	D
		TM2 El monstruo se dio la vuelta y, horrorizado, vio los dientes saltones, la boca amenazante , los ojos fulgurantes (...). (p. 447)	

咨牙俵嘴 (*zi ya lai zui*) es una expresión facial que significa abrir la boca y cerrar los dientes para mostrar que se está enfadado, sufriendo o que se hacen muecas, aunque en la novela, denota enfado o furia. Según el texto original, 咨牙 (*zi ya*), significa “cerrar los dientes con fuerza” y 俵嘴 (*lai zui*), “ensanchar la boca horizontalmente, para que se vean los dientes”. El TM1 utiliza las expresiones “rostro estrecho” y “dientes afilados” para describir la expresión del TO; mientras que el TM2 utiliza “dientes saltones” y “boca amenazante” para reflejar la cara terrorífica del personaje. Podemos considerar que el TM1 pierde el gesto original y el significado; en cambio, el TM2 pierde el gesto original pero mantiene el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
4. (...) 被行者一把扯住， 將 自己臉上抹 了一抹 ，現出 原身。(p. 214)	restregarse la cara -> para retomar su propio aspecto	TM1 Entonces Sun Wukong lo agarró de una mano y, restregándose la cara , tomó su verdadero aspecto. (p. 476)	A
		TM2 Afortunadamente el Peregrino logró echarle mano y, adquiriendo la forma que le era habitual con un simple movimiento del rostro (...). (p. 447)	D

En este ejemplo se presenta la habilidad de Sun Wukong de retomar su verdadero aspecto después de haberse transformado en otro ser. En cuanto al gesto de Sun

Wukong, 將自己臉上抹了一抹 (*jiang ziji lianshang mo le yi mo*), significa “hacer un círculo restregando la cara con la palma”, que es una acción que se repite muy a menudo en la novela. Según el significado del texto original, el TM1 es una traducción que mantiene el gesto original y su significado, porque “restregar” es un término equivalente a 抹 (*mo*) en español. En cambio, en el TM2 se habla de “un movimiento del rostro”, por lo que consideramos que la traducción del TM2 es una traducción que pierde el gesto original y el significado, porque con esta traducción los lectores no entenderán que para retomar su aspecto, Sun Wukong siempre se pasa la mano por la cara, es decir, al cambiar el gesto se pierde información sobre el gesto original, que es muy importante en la novela

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
5. 只見那行者自南山頂上，摘了幾個桃子，拖著鉢盂，一筋斗，點將回來； 睜火眼金睛 觀看(...)。(p. 311)	abrir sus ojos de fuego y sus pupilas doradas → para reconocer a monstruos y espíritus, para mirar desde muy lejos, para distinguir el bien del mal	TM1 (...) Sun Wukong, habiendo recogido en la cumbre de la montaña meridional varios duraznos, los puso en la escudilla, dio un salto en el aire y al momento se encontró al lado del maestro. Miró fijamente a la mujer con sus ojos ígneos de pupilas doradas (...). (p. 688)	A
		TM2 Cuando se halló encima de sus hermanos, abrió cuanto pudo sus ojos de fuego y sus pupilas de diamante y descubrió con asombro	C

		que (...). (p. 620)	
--	--	---------------------	--

Según la novela, los ojos ígneos de pupilas doradas permiten reconocer a monstruos y espíritus, y también se refiere al don de la clarividencia que tienen los ojos de Sun Wukong, capaces de distinguir entre lo cierto y lo falso. Laozi puso a Sun Wukong en el Horno de los Ocho Trigramas, e intentó fundirlo durante cuarenta y nueve días, pero en lugar de extraer de él los elixires, se le quedaron los ojos ígneos y las pupilas doradas. Hoy en día, esta expresión se refiere a un modo de mirar penetrante. La traducción del TM1 mantiene el gesto original y su significado; el TM2 es una traducción que transmite el significado del original a pesar de que 金 (*jin*) se refiere al color dorado de las pupilas y no a su aspecto diamantino, y pierde el gesto original .

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
6. (...) 行者聽得老師經文念盡，卻去耳朵內取出鐵棒，迎風幌了一幌，就有丈二長短，碗來粗細，將棍望空一指。那風婆婆見了，急忙扯開皮袋；巽二郎解放口繩。(p. 532)	señalar hacia el cielo → lo cual indica que Sun Wukong da una orden	TM1 Apenas hubo terminado Sanzang de leer el sutra, Sun Wukong se sacó de la oreja el bastón y lo agitó contra el viento. El bastón alcanzó la dimensión de dos <i>zhang</i> de longitud y el grosor de una taza. Sun Wukong lo alzó . La diosa de los Vientos soltó el saco que llevaba al hombro y el Joven Maestro Xun se apresuró a desatarlo. (p. 1142)	A
		TM2	A

		<p>En cuanto el Peregrino se percató de que el maestro había terminado la recitación del sutra, se sacó la barra de la oreja y la agitó una sola vez en la dirección en que soplaban el viento. Al punto adquirió una longitud de doce metros y el grosor de un cuenco de arroz. Con increíble pericia la elevó hacia lo alto y la sacudió una sola vez. Al verlo, la Anciana del Viento abrió la bolsa de los huracanes, mientras su hijo se hacía cargo de la cuerda con que solían atarla. (p. 1030)</p>	
--	--	--	--

En el ejemplo del TO se nos presenta una orden que da Sun Wukong a la Diosa de los vientos y al Joven Maestro Xun, al Adolescente Empujador de Nubes y al Joven Señor Esparcidor de Nieblas, al Dios del Trueno y a la Diosa del Rayo, para que vengan huracanes, nubarrones, truenos, y aguaceros y luego para que cesen la lluvia y el viento y que el cielo quede despejado. En la versión original encontramos las expresiones de 望空 (*wang kong*), literalmente, “hacia el cielo” y “指” (*zhi*), que en chino significa “señalar” y que no necesariamente denota “hacia arriba”. En las dos traducciones se utiliza “alzar” y “elevar”, respectivamente, para esta expresión, que conllevan el significado implícito de “hacia arriba” (hacia el cielo). Por ello, consideramos que en las dos traducciones mantienen el gesto original y su significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
7. 行者大怒，喝了一聲，把牙一嗟，唬得那一家子跌跌踉踉，往後就走。(p. 619)	Rechinar los dientes → mostrar su furia	TM1 Sun Wukong se enfadó, les gritó y rechinó de tal manera los dientes que echaron a correr derribándose unas a otras. (p. 1345)	A
		TM2 El Peregrino perdió los estribos y dio un grito tan fuerte que se movieron hasta los cimientos de la choza; tal era su furia. Las mujeres se desperdigaron, asustadas, chocando cómicamente unas contra otras. Rechinándole los dientes , el Peregrino se lanzó contra la anciana y , agarrándola con fuerza del brazo (...). (p. 1194)	A

把牙一嗟 (*ba ya yi jie*) “rechinar los dientes” es un gesto que aparece para expresar el enfado de Sun Wukong y que se repite muchas veces a lo largo de la novela. Las dos versiones traducidas mantienen el gesto original y transmiten el significado original.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
8. 孫悟空在旁聞講，喜	Rascarse las orejas y las mejillas → estar contento o enfadado	TM1 (...) Sun Wukong se entusiasmó tanto que, en su emoción, empezó a	C

<p>得他抓耳撓腮，眉花眼笑。(p. 13)</p>		<p>pellizcarse detrás de las orejas y a restregarse las mejillas. De la excitación, sus ojos estaban muy abiertos (...). (p. 38)</p>	
		<p>TM2</p> <p>Wu-Kung, que había acudido también a escuchar las enseñanzas del maestro, se sentía emocionado por lo que oía que empezó a rascarse la oreja y a manosearse la cara. Una sonrisa de satisfacción la cruzaba de oreja a oreja. (p. 80)</p>	<p>C</p>

抓耳撓腮 (*zhua'er-naosai*) es un dicho chino¹⁸ que denota que alguien está contento, enfadado, ansioso y nervioso o deprimido, es decir, se utiliza para describir el estado de ánimo de la gente. Este dicho cuyo origen se encuentra en esta novela, se ha seguido utilizando posteriormente, por ejemplo, en la dinastía Qing (1784), aparece en la novela clásica 紅樓夢 (*Hong Lou Meng*), traducida al español como *Sueño del Pabellón Rojo*.

La estructura de 抓耳撓腮 (*zhua'er-naosai*), “rascarse las orejas y las mejillas” se divide en dos verbos y dos sustantivos. El primer y el tercer carácter (抓, *zhua*, 撓, *nao*) son verbos y ambos significan “rascar”; el segundo y el cuarto (耳, *er*, 腮, *sai*), son sustantivos que significan “oreja” y “mejilla”, respectivamente. En el TM1

¹⁸ Información extraída de URL: <http://140.111.34.46/newDict/dict/index.html> 重編國語辭典修訂本 [Consulta: 10/01/2011]

encontramos el verbo “pellizcar”, que según el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE)¹⁹ significa “asir con el dedo pulgar y cualquiera de los otros una pequeña porción de piel y carne, apretándola de suerte que cause dolor” y, a continuación, se traduce “detrás de las orejas”, aunque en el texto original no se dice que sea detrás de las orejas, sino solamente que Sun Wukong se rasca “las orejas”. El TM1 utiliza “restregar”, según el DRAE “restregar o frotar mucho y con ahínco algo con otra cosa”. En chino 抓 (*zhua*) significa “rascar”, igual que 挠 (*nao*), que también es “rascar” o “restregar”, de modo que los dos verbos significan lo mismo. Sin embargo, en la versión española se traducen por “pellizcar” y “restregar” en lugar de “rascar”, y además se añaden palabras como “detrás de”, por lo que consideramos que es una traducción que pierde la imagen del gesto original, pero que mantiene el significado gracias al contexto, que hace posible que se entienda que se trata de una expresión de emoción.

En el TM2, 抓耳 (*zhua'er*) se traduce por “rascarse la oreja” y consideramos que mantiene el gesto original y su significado, porque se utiliza el término “rascar”; término reconocido en el diccionario. Para la segunda parte, se utiliza el verbo “manosear”, que significa “tentar o tocar repetidamente algo con las yemas de los dedos o palma de la mano, a veces ajándolo o desluciéndolo”, y consideramos que, igual que en el TM1, pierde la imagen del gesto original pero mantiene su significado.

¹⁹ URL: www.rae.es [Consulta: 10/01/2011]

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
9. 行者聞 言，就氣得 抓耳撓腮， 暴躁亂跳道 (...)。(p. 355)	Rascarse las orejas y las mejillas → estar contento o enfadado	TM1 Oyendo estas palabras, Sun Wukong empezó a tirarse de las orejas de furor, a restregarse las mejillas y a dar saltos. (p. 777)	C
		TM2 Al oír eso, el Peregrino se puso tan furioso que empezó a saltar como un loco y a arañarse las mejillas de rabia, mientras gritaba (...). (p. 703)	C

En esta descripción, en el texto original, sale de nuevo la expresión anterior, 抓耳撓腮 (*zhua'er-naosai*), aunque a diferencia del ejemplo 9, aquí se utiliza refiriéndose al furor y no a la alegría. En el TO 抓耳 (*zhua'er*) es “rascarse las orejas”; y 撓腮 (*naosai*) es “rascarse o arañarse las mejillas”. 抓耳 (*zhua'er*) en el TM1 se traduce por “tirarse de las orejas de furor” y 撓腮 (*naosai*) por “restregarse las mejillas”; en cambio, en el TM2, se omite la traducción de 抓耳 (*zhua'er*), y mientras que para 撓腮 (*nao sai*) se utiliza “arañarse las mejillas”. Consideramos que las dos traducciones pierden el gesto original pero mantienen el significado al plasmar las emociones de “furor” y “rabia” en el contexto traducido.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
10. 悟空弄本事，將身一聳，打了個連扯跟頭，跳離地有五六丈，蹋雲霞去勾有頓飯之時 (...). (p. 18)	hacer un esfuerzo para dar una vuelta de campana sobre si mismo de quince o dieciséis metros y luego dar una vuelta de campana → en la narración, cuando quiere mostrar sus habilidades	TM1 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 montando en ella justo el tiempo de una comida. (p. 49)	D
		TM2 (...) 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 (...). (p. 89)	D

El movimiento corporal de hacer un esfuerzo dando un salto y una vuelta de campana es una característica propia de Sun Wukong que le permite volar por las nubes. En este caso, Sun Wukong quiere demostrar al maestro Tang sus habilidades. En el TM1, la traducción de 將身一聳 (*jiang shen yi song*) por “hizo un esfuerzo” es literal; 打了個連扯跟頭 (*da le ge lian che gentou*, “dar una voltereta sobre si mismo”) se traduce por “dar un salto”, el lector no se entera de que el personaje hace una voltereta o vuelta de campana; y en el caso de *zhang* se mantiene el préstamo del original.²⁰ A pesar de que el texto original específicamente dice 五六丈 (*wu-liu*

²⁰ Cada dinastía tiene su sistema de medida y en la dinastía Ming (en que la se creó *Xi You Ji*) un *zhang* equivalía a 3,33 metros

zhang, “unos cinco o seis *zhang*”), que es la distancia que se eleva Sun Wukong cuando salta, el traductor del TM1 lo ha traducido por “unos *zhang*”. En cuanto a 跳離地 (*tiao li di*), el traductor opta por la traducción literal “separarse de la tierra”. Creemos que el TM1 es una traducción que pierde los gestos originales y el significado del original.

En cuanto a la traducción del TM2, 五六丈 (*wu-liu zhang*) es “unos veinte metros”. La medida exacta no es importante sino el hecho de que su salto le permite llegar hasta las nubes. Sin embargo, en la traducción del TM2, no se traduce 將身一聳, 打了個連扯跟頭 (*jiang shen yi song, da le ge lian che gentou*) y 五六丈 (*wu-liu zhang*) se traduce por “cincuenta o sesenta metros”, y la traducción de “salto que rubricó con una graciosa vuelta de campana” no es exactamente la idea que transmite el original con 跳離地 (*tiao li di*). Además, se utiliza la palabra “rubricar” (poner el sello personal en todo lo que hace), a pesar de que en el texto original no hay ninguna palabra relacionada con el significado de “rubricar”. Consideramos que es una traducción que pierde la imagen del gesto y del significado originales.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
11. 悟空捻著訣, 念動咒語, 搖身一變, 就變成一棵松樹。(p.	hacer un ademán mágico con la mano pronunciado un conjuro para transformarse -> un truco al que el personaje recurre muchas veces para lograr	TM1 Sun Wukong hizo un ademán mágico con las manos, pronunció un conjuro, se sacudió y quedó convertido en un pino. (p. 52)	A

19)	transformarse en el objeto que quiere	TM2 Wu-Kung hizo el signo mágico, pronunció el embrujo, sacudió el cuerpo y al instante se convirtió en un pino. (p. 91)	A
-----	---------------------------------------	--	---

En este fragmento se describe un movimiento característico de Sun Wukong, que éste hace cuando quiere convertirse en algo mediante la magia. 搖身一變 (*yao shen yi bian*) es un dicho chino, que aparece en *Xi You Ji* por primera vez, usado cuando los demonios y los fantasmas de las leyendas sobre dioses y espíritus se convierten rápidamente en otras figuras.

En nuestros ejemplos, en el TM1 se añade “con las manos”, un detalle que no aparece en el texto original pero que está implícito en la forma gráfica del carácter 捻 (*nian*), ya que éste tiene la clave de mano. El TM1 es una traducción que mantiene el gesto y el significado originales. En el TM2, 捻著訣 (*nian zhe jue*) “hacer el signo mágico”, 念動咒語 (*nian dong zhou yu*) “pronunciar el embrujo” y 搖身一變 (*yao shen yi bian*) “sacudir el cuerpo” son traducciones que mantienen el gesto original y el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
12. (...) 即使身外身法, 拔	arrancarse un mechón de pelo, desmenuzarlo en	TM1 (...) empleó el método de	D

<p>一把毫毛 丟，在口中嚼 碎，望空噴 去，叫一聲 「變！」即變 成三二百個小 猴，周圍攢 簇。(p. 22)</p>	<p>pedazos y lanzarlos al aire, mientras se grita: “¡Transformaos!”</p>	<p>“multiplicación infinita”. Se arrancó un mechón de pelo, lo hizo menudos pedazos y echándolos al aire, gritó: ¡ Transformáos! En ese preciso instante, los pedacitos de pelo se convirtieron en pequeños monitos, no menos de trescientos. Rodearon al Demonio Rey alborotador y lo atacaron. (p. 59)</p>	
		<p>TM2 (...) decidió usar la técnica conocida como “cuerpo más allá del cuerpo”. Sin pérdida de tiempo, se arrancó unos cuantos pelos, se los metió en la boca, los masticó hasta reducirlos a trozos minúsculos y, escupiéndolos con fuerza, gritó: ¡ Cambiad de forma! Al punto se convirtieron en doscientos o trescientos monos de reducido tamaño, que empezaron a dar vueltas alrededor de los dos luchadores. (p. 97)</p>	<p>D</p>

Sun Wukong emplea este gesto cuando quiere hacer magia para transformar su pelo en pequeños monos para que lo ayuden. En el TM1, la frase 在口中嚼碎 (*zai kou zhong jiao sui*), “masticar en la boca”, se traduce como “lo hizo menudos pedazos”, y en 望空噴去 (*wang kong pen qu*), “escupirlos al aire”, consideramos que es importante traducir 在口中 (en la boca), la traducción del TM1 pierde el gesto

original y el significado. Sin embargo, en el TM2, 望空噴去 (*wang kong pen qu*), se traduce como “escupiéndolos con fuerza”, donde se reemplaza “hacia al aire” por “fuerza”, consideramos que es importante traducir 望空 (al aire), por lo tanto es una traducción que pierde el gesto original, y el significado también.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
13. 煞時收了法像，將寶貝還變做個繡花針兒，藏在耳內，復歸洞府。(p. 32)	reducir, al mismo tiempo, la barra de hierro al tamaño de una minúscula aguja de bordar para guardarla inmediatamente en el oído → es un truco para guardar el bastón en su oído	TM1 De súbito, Sun Wukong volvió a pronunciar el conjuro mágico y recuperó su anterior aspecto, y su inestimable joya se convirtió en una aguja de bordar. La escondió en su oreja y volvió a la gruta. (p. 77)	A
		TM2 Satisfecho de tanta sumisión, Wu-Kung volvió a adquirir la forma que le era habitual, reduciendo, al mismo tiempo, la barra de hierro al tamaño de una minúscula aguja de bordar, que se guardó inmediatamente en el oído. (p. 113)	A

Aquí 寶貝 (*baobei*) se refiere a la barra de hierro, al bastón o 如意棒 (*ruyi bang*), que es su arma, y que puede hacerse grande, con más de dos *zhang* de longitud y del grosor de una herrada que pesa 13.500 *jin*, o más pequeño que una aguja de bordar para que Sun Wukong se la guarde en el oído. Esta barra es el arma de Sun

Wukong para luchar contra los demonios. Consideramos que los dos textos traducidos son traducciones que transmiten el gesto original y mantiene el significado, porque las traducciones de “convertir” y “reducir”.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
14. 他放下 心，日逐騰雲 駕霧，遨遊四 海 (...)。 (p. 32)	caminar por las nubes y cabalgar en el rocío → manera de moverse con mucha rapidez para llegar a su destino	TM1 Sun Wukong, con toda tranquilidad, empezó a dar a diario paseos sobre nubes por los mares y montañas de los alrededores. (p. 77)	D
		TM2 De esta forma, el Rey de los Monos pudo dedicarse sin ninguna preocupación a caminar por las nubes, cabalgar en el rocío , visitar los cuatro mares y retozar a sus anchas por diez mil montañas. (p. 114)	D

騰雲駕霧 (*tengyunjiawu*) es un dicho chino que significa “subir a las nubes y montar en la niebla, o volar entre las nubes” y que se utiliza para describir la rapidez en la acción. En la novela, se refiere a la rapidez con la que vuela Sun Wukong. Este dicho tiene cuatro caracteres, entre los cuales, el primero y el tercero son verbos (騰, *teng*, “elevarse”; 駕, *jiā*, “gobernar”) y el segundo y el cuarto son sustantivos (雲, *yun*, “nube”; 霧, *wu*, “niebla”).

En el TM1 creemos que se usa una traducción que pierde el gesto original y que tampoco mantiene el significado, ya que traduce 騰雲 (*tengyun*) por “dar paseos sobre nubes” y no se incluye el significado de 駕霧 (*jiawu*) . En el TM2, se traduce “wu” por “rocío” en vez de “niebla”, por lo que consideramos que es una traducción que ni se transmiten los mismos gestos ni se transmite el significado de rapidez.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
<p>15. (...) 老孫的筋斗雲，一縱有十萬八千里。像這五七千里路，只消把頭點上兩點，把腰躬上一躬，就是個往回(...)。(p. 253)</p>	<p>mover la cabeza ligeramente y arquear la espalda → para volar o ir y volver rápidamente</p>	<p>TM1</p> <p>Yo, de un salto, puedo salvar una distancia de ciento ocho mil <i>li</i>, así que de cinco o siete mil <i>li</i> ni que decir tiene. Para eso me basta con mover la cabeza dos veces o inclinarme. (p. 560)</p>	<p>D</p>
		<p>TM2</p> <p>(...) Aunque no lo creas, de un solo salto puedo recorrer ciento ocho mil millas. Así que, para cubrir seis o siete mil, lo único que tengo que hacer es mover un poco la cabeza y sacudir la cintura. (p. 517)</p>	<p>D</p>

En este ejemplo se describe la acción de Sun Wukong antes de volar hacia el cielo. En el primer caso se trata de un gesto que Sun Wukong hace dos veces, señalar un punto con la cabeza dos veces (把頭點上兩點, *ba tou dianshang liang dian*) y

luego dobla la cintura (把腰躬上一躬, *ba yao gong shang yi gong*) para volar. En el TM1, se traduce 把頭點上兩點 (*ba tou dianshang liang dian*) por “con mover la cabeza dos veces” y 把腰躬上一躬 (*ba yao gong shang yi gong*) por “o inclinarme”, mientras que en el TM2 no se traduce la acción de “mover dos veces con la cabeza” ni la de “doblar la cintura”. Consideramos que los dos textos traducidos no transmiten ni el gesto original ni su significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
16. 好大聖， 把金箍棒幌 一幌，萬道彩 雲生。那馬看 見拿棒，恐怕 打來，慌得四 隻蹄急如飛 電，颼的跑將 去了。(p. 261)	sacudir el bastón → para luchar o hacer magia	TM1 Y el Gran Sabio apretó su bastón . En el mismo momento afluyeron de todas partes nubes luminosas. (p. 576)	C
		TM2 (...) y sacudió una sola vez la barra de hierro . Al punto empezó a emitir incontables rayos de luz de colores. (p. 531)	C

Aquí encontramos el gesto que realiza Sun Wukong cuando sacude la barra (de hierro) para prepararse para la lucha. En cuanto a la traducción de 金箍棒 (*jingubang*), se puede traducir como “bastón” o “barra de hierro”. A su vez, 幌一幌 (*huang yi huang*) significa “sacudir unas cuantas veces”. En el TM1, en lugar de traducir 幌 (*huang*) por “sacudir”, se utiliza “apretar” para expresar la acción original; en cambio, en el TM2, se traduce la expresión por “sacudió una sola vez”.

Consideramos que las dos traducciones mantienen el significado pero pierden el gesto original.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
17. 好行者， 把腦後的毫 毛拔了一 根，吹口仙 氣，叫「變！」 變做個假行 者 (...)。 (p. 285)	arrancarse un pelo del cogote y echar sobre él una bocanada de aire mágico, mientras se grita: ¡Transfórmate! → con ello que consigue que al instante se el pelo convierta en una imagen exacta de él mismo	TM1 Pensando esto, se arrancó un pelito del cogote, sopló en él y gritó: “¡Transfórmate!” Al instante el pelito se convirtió en una copia exacta de Sun Wukong, que éste colocó al lado del monje Tang (...). (p. 622)	C
		TM2 Se arrancó un pelo del cogote y, echando sobre él una bocanada de aire mágico, gritó: — ¡Transfórmate! Y al instante se convirtió en una imagen exacta del Wu-Kung obediente (...). (p. 570)	A

En este fragmento encontramos un gesto que suele aparecer cuando Sun Wukong hace más copias de sí mismo para luchar contra los demonios. En el TM1 no se traduce 仙氣 (*xianqi*) “aire mágico”, por lo tanto es una traducción que pierde el gesto original pero que mantiene el significado; en cambio, el TM2 es una traducción que transmite tanto el gesto original como el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
18. 他收了鐵棒，逕往前來，把毫毛一抖，收上身來。(p. 286)	sacudir el cuerpo para recuperar el pelo en el cuerpo → al terminar la lucha, recupera el pelo que se ha arrancado antes de luchar	TM1 Recogió su bastón, regresó a la sala, colocó de nuevo en su sitio el pelillo arrancado y recuperó su aspecto habitual. (p. 623)	D
		TM2 Se guardó en la oreja la barra de hierro y regresó a la parte anterior de la casa. Allí sacudió el cuerpo, recuperando, de esta forma, el pelo que había perdido. (p. 571)	A

En este fragmento se describe el gesto que hace Sun Wukong cuando termina la lucha, cuando recupera el pelo que se ha arrancando antes de luchar. En el TM1, no se traduce 把毫毛一抖 (*ba haomao yi dou*), que significa “sacudir el pelo”, por lo que la traducción pierde el gesto y el significado originales. En cambio, creemos que el TM2 es una traducción que mantiene el gesto original y transmite su significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
19. 行者就把腰扭一扭，叫聲「變！」變作兩條熟鐵腿，看他怎麼	hacer un movimiento de cintura y decir: “¡Transformaos!” → se trata de un truco de magia	TM1 (...) Sun Wukong hizo un movimiento de cintura y dijo: y “transformáos”. Al instante sus piernas se volvieron de hierro. (p.	A

打。(p. 291)		635)	
		TM2 Fue así como descubrió que iba a flagelarlo las piernas. Movió ligeramente el cuerpo y gritó: y— ¡ Transformáos! — y al punto las dos piernas adquirieron la dureza del acero. (p. 581)	C

把腰扭一扭 (*bao yao niu yi niu*) “mover la cintura varias veces” es un gesto que hace Sun Wukong antes de hacer magia. El TM1 presenta una traducción que transmite el gesto original y mantiene el significado; mientras que el TM2 es una traducción que no transmite el gesto original pero que mantiene el significado, porque dice “mover la cintura” y no “mover el cuerpo”.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
20. 大聖見那些人步上他的山來，心中大怒。手裏捻訣，口內念念有詞，往那巽地上吸了一口氣，噓的吹將去，便是一陣狂風。(p.	hacer un signo mágico con los dedos a la vez que se recita un conjuro, aspirar aire y soplar con gran fuerza en dirección sureste → con ello que consigue que inmediatamente empiece un viento huracanado que levanta montañas de polvo	TM1 Al ver que los jinetes rodeaban la montaña, el Gran Sabio tembló de furor. Movió los dedos, pronunció un conjuro, aspiró aire y sopló con gran fuerza en dirección nordeste. Se levantó un furioso huracán. (p. 710)	D
		TM2 Tras hacer un signo mágico con los	D

321)		dedos y recitar el correspondiente conjuro, se volvió hacia el suroeste, tomó aliento y lo expulsó con fuerza. Al punto se levantó un viento huracanado, que levantó montañas de polvo (...). (p. 640)	
------	--	--	--

Este ejemplo hace referencia a la magia que hace Sun Wukong para levantar un huracán para luchar contra los demonios. Según Bai *et al* (2008), 巽地 (*xun di*) representa el sureste, donde 巽 (*xun*) es un elemento de los Ocho Trigramas (ocho combinaciones de tres líneas continuas o discontinuas usadas antiguamente en la adivinación). En el caso de 巽地 (*xun di*), el TM1 lo traduce por “nordeste” y el TM2 por “suroeste”, ninguna de las traducciones transmite el gesto o el significado originales, porque no mantiene la dirección de 巽地 cuando aspira aire.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
21. 那猴王把公主藏了，他却搖身一變，就變做公主一般模樣。(p. 359)	transformarse radical y rápidamente → hace este truco de magia para conseguir su objetivo (un objeto o salvar a alguien)	TM1 Dejándola escondida en lugar seguro, el Rey de los monos se sacudió , tomó el aspecto de la princesa (...). (p. 786)	D
		TM2 En cuanto la princesa se hubo escondido, el Rey de los Monos sacudió una sola vez el cuerpo y se convirtió en su réplica exacta. (p. 710)	D

搖身一變 (*yao shen yi bian*), “transformarse de inmediato”, es un movimiento mágico que utiliza Sun Wukong cuando quiere transformarse en algún objeto, personaje o, incluso, animal. Consideramos que ninguna de las dos traducciones transmite el gesto original su significado, porque utilizan el verbo “sacudirse”, que significa “mover violentamente algo a una y otra parte”. Además, en cuanto al TM2, cabe mencionar que 一變 (*yi bian*) significa transformar “muy rápido”, en lugar de “una sola vez”.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
22. 這行者喝了一聲，用手一指，教：「莫來！」那一指，就使個定身法 (...)。 (p. 456)	señalar con un dedo y dar un grito de alerta → gesto para amenazar y asustar a los demonios	TM1 Al instante los cortesanos se arrojaron sobre Sun Wukong, más éste extendió la mano y dijo: — ¡Quietos!— (...). (p. 985)	D
		TM2 Al punto todos hicieron ademán de abalanzarse sobre el Peregrino, que los detuvo, agitando contra ellos un dedo , al tiempo que les advertía: — Renunciad a vuestro empeño. (p. 893)	D

Aquí observamos el gesto y la manera que tiene Sun Wukong para amenazar y asustar a los demonios. 用手一指 (*yongshou yi zhi*) es “señalar con un dedo” para hacer un truco de magia. 喝了一聲 (*he le yi sheng*) es “dar un grito de alerta”.

Consideramos que las dos traducciones pierden el significado y el gesto originales porque omiten parte de la información.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
23. 好大聖， 縱筋斗雲，跳 在空中，定睛 觀看 (...)° (p. 550)	dar un salto a las nubes y empezar a observar con atención → para observar la situación desde arriba	TM1 Dicho esto, nuestro maravilloso Gran Sabio dio un salto en el aire y empezó a observar con atención (...). (p. 1179)	D
		TM2 (...) anunció Peregrino y, dando un salto, se elevó por encima del agua. (p. 1065)	D

Cuando Sun Wukong da un salto a las nubes y observa desde el aire, quiere ver desde arriba la situación que hay abajo. En el TM1 no se traduce 筋斗雲 (*jin dou yun*, las nubes) y, por ello, consideramos que es una traducción que pierde el gesto original y que tampoco transmite su significado. En el TM2, la traducción de “por encima del agua” pierde tanto el gesto original como el significado, porque según el texto, Sun Wukong dio un salto a las nubes y no por encima del agua. Además, tampoco se traduce 定睛觀看 (*dingjing guankan*), “observar fijamente con mucha atención”.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
24. 好 大 聖, 束一束虎 皮裙, 抖一抖 錦布直裰, 走 近前, 叉手當 胸道 (...). (p. 1108)	estirarse el faldellín de piel de tigre y sacudir su hábito brocado → para mostrar su encanto (...)	TM1 El Gran Sabio se estiró el faldellín de piel de tigre, sacudió su hábito de brocado , fue hacia los bandidos y les preguntó, cruzando de brazos (...). (p. 2524)	A
		TM2 (...) y, ajustándose la piel de tigre y la camisa de seda , se llegó hasta los ladrones y les preguntó con los brazos cruzados (...). (p. 2129)	D

En este ejemplo se ofrece una expresión e imagen de Sun Wukong donde muestra su encanto, ya que a través de los verbos “estirarse”, “sacudir” y “cruzar” se hace patente su orgullo, su actitud de no tener miedo a nada y su obrar con aplomo. Las traducciones del TM1 mantienen el gesto original y transmiten el significado, porque se traducen 束 (*shu*) por “estirarse” y 抖 (*dou*) por “sacudir”, es decir, traducen literalmente el significado de los verbos de la versión original en chino. Hay que destacar aquí que la ropa y demás objetos que llevan los personajes forman parte de su identidad y constituyen también parte de su lenguaje no verbal. Por lo tanto, en el TM2, con la traducción de la ropa que lleva Sun Wukong, 虎皮裙 (*hupi qun*) y 錦布直裰 (*jinbu zhizhui*) como “la piel de tigre” y “la camisa de seda”, respectivamente, se pierden el significado y gestos originales.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
25. 好大聖，束一束虎皮裙，抖一抖錦布直裰，走近前，叉手當胸道 (...)。(p. 1108)	cruzar los brazos delante del pecho → para mostrar orgullo y confianza en sí mismo	TM1 El Gran Sabio se estiró el faldellín de piel de tigre, sacudió su hábito de brocado, fue hacia los bandidos y les preguntó, cruzando de brazos (...). (p. 2524)	C
		TM2 (...) y, ajustándose la piel de tigre y la camisa de seda, se llegó hasta los ladrones y les preguntó con los brazos cruzados (...). (p. 2129)	C

Las dos versiones traducen 叉手當胸 (*chashou dang xiong*), “los brazos cruzados delante del pecho” por “cruzar los brazos” o “los brazos cruzados”. Consideramos que ambas son traducciones que mantienen el significado pero que no transmiten necesariamente el gesto original, aunque en español “cruzar los brazos” se entiende por defecto que es delante del pecho, por lo tanto la omisión de “delante del pecho” no afecta a la comprensión en los textos traducidos.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
26. (...) 就把手一叉，腰一躬，一跳跳起	cruzar los brazos en jarras, arquear la espalda y pegar un brinco → mostrar su heroicidad y la	TM1 Sun Wukong cruzó las manos, arqueó la espalda, pegó un brinco,	D

來，現出原身法象，輪起金箍鐵棒，劈頭就打。(p. 943)	mu <u>cha</u> <u>confianza</u> <u>que</u> <u>tiene</u> <u>en</u> <u>sí</u> <u>mismo</u> <u>para</u> <u>luchar</u> <u>contra</u> <u>los</u> <u>monstruos</u>	recuperó su prístina apariencia y se puso a hacer girar como una rueda su bastón de anillos dorados, dispuesto a asestar al demonio un golpe demoledor en la cabeza. (p. 2123)	B
		<p>TM2</p> <p>Con las manos en las caderas, sacó el pecho cuanto pudo y, dando un salto, recobró la forma que le era original. Sin pérdida de tiempo, agarró la barra de los extremos de oro y descargó un golpe terrible sobre la cabeza de la muchacha. (p. 1808)</p>	

Sun Wukong hace esta postura para mostrar su heroicidad y la mucha confianza que tiene en sí mismo para luchar contra los demonios. En el TM1, 把手一叉 (*ba shou yi cha*) se traduce por “cruzar las manos” y no por poner “los brazos en jarras”, por lo tanto consideramos que es una traducción que pierde el gesto original y que tampoco trasmite su significado. En el TM2, 腰一躬 (*yao yi gong*) significa “arquear la espalda”, y no “sacar el pecho”, por lo tanto, creemos que es una traducción que mantiene el gesto original pero pierde el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
27. (...) 三藏又恐怕他捎	ponerse al revés, y dar volteretas, con la cara y	TM1 Sanzang, temiendo que Sun Wukong	D

<p>斷了，口中又念起來，他依舊生病，痛得豎蜻蜓，翻筋斗，耳紅面赤，眼脹身麻。 (p. 166)</p>	<p>orejas totalmente coloradas, los ojos parece que se vayan a salir de las órbitas y una extraña debilidad se apodera de su cuerpo → la reacción al recibir el conjuro del maestro Tang</p>	<p>rompiera el cerco, 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. Su cara había enrojecido y parecía que los ojos fueran a saltársele de las órbitas. (p. 380)</p>	
		<p>TM2</p> <p>(...) Tripitaka volvió a su recitación y el Peregrino comenzó a verse 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 tomaron saltones y una extraña debilidad se apoderó de todo su cuerpo. (p. 369)</p>	<p>D</p>

Cuando el maestro Tang recita el conjuro para “estrechar el aro”, el aro que lleva en la cabeza Sun Wukong se encoge y por ese motivo le duele mucho la cabeza, hasta el punto que no puede aguantar más. 耳紅面赤 (*erhong-mianchi*) es un dicho chino que significa que “la cara se enrojece por vergüenza”, aunque aquí se utiliza para designar que “la cara se enrojece por el dolor que siente en la cabeza Sun Wukong”.

Por ejemplo, en el capítulo XXXI de esta novela se dice que “al oír esos merecidos reproches, la princesa se puso colorada hasta las orejas, toda avergonzada” (公主聞此正言，半晌家耳紅面赤，慚愧無地, *gongzhu wen ci zhengyan, banshang jia erhong-mianchi, cankui wu di*). El dicho 耳紅面赤 (*erhong-mianchi*) también puede tener el significado de estar nervioso o enfadado.

En el TM1, excepto por en el caso de 翻筋斗 (*fan jin dou*), que se traduce por “dar volteretas”, en el resto de casos se pierde el gesto y el significado originales. Por ejemplo, se traduce 痛得豎蜻蜓 (*tong de shu qingting*) por “se retorció, brincaba como un saltamontes”, aunque 豎蜻蜓 (*shu qingting*) significa “ponerse al revés” y no “como un saltamontes”; además, en esta expresión no se traduce 痛得 (*tong de*), que significa “provocado por el fuerte dolor”. En el caso de la frase 耳紅面赤 (*erhong-mianchi*), no se traduce 耳紅 (*erhong*), “las orejas se le habían enrojecido”, y sólo se traduce 面赤 (*mianchi*) como “la cara roja”. Por otra parte, la expresión 眼脹身麻 (*yan zhang shen ma*) se traduce por “parecía que los ojos fueran a saltársele de las órbitas”, por lo que en el TM1 sólo se traduce (眼脹, *yan zhang*) por “parecía que los ojos fueran a saltársele de las órbitas” y se omite la parte de 身麻 (*shen ma*), “adormecer el cuerpo”.

En el TM2 se traduce 豎蜻蜓 (*shu qingting*) por “dar volteretas” y 翻筋斗 (*fan jin dou*) por “saltos mortales” y no se traduce 痛得 (*tong de*). Es una traducción que pierde el gesto original pero que transmite el significado por el contexto.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
28. 及黃昏時，卻與眾就寢，假合眼， 定息存神 。(p. 15)	la meditación (para estar tranquilo, lograr la paz interior y guardar el poder que rodea al universo) → la tranquilidad	TM1 En la cama, fingía dormir, procurando respirar con regularidad y sosiego . (p. 43)	B
		TM2 No pasó mucho tiempo antes de que, tras cerrar los ojos, su respiración se hiciera regular y se quedara totalmente quieto , dando a entender, así que estaba profundamente dormido. (p. 83)	B

Según Jeng (2006), en el taoísmo 定息 (*ding xi*) consiste en hacer meditación con sosiego cada día para recuperar el estado de ánimo, para ir a la profundidad del interior y dejar que se marche el espíritu conectando con el poder del universo. 存神 (*cun shen*) significa “mantener el ánimo y el espíritu”. La expresión 定息存神 (*ding xi cun shen*) se utiliza para referirse a la meditación que se emplea para estar tranquilo, lograr la paz interior y conservar el poder que rodea al universo, concentrándose en la propia respiración e intentar no pensar en nada.

En el TM1, “respirar con regularidad y sosiego” sólo implica la manera de respirar, aunque su significado original es “meditar con sosiego y guardar el ánimo”. En el TM2 se traduce la expresión con la descripción “se quedara totalmente quieto”,

para mostrar que el personaje no se mueve por la concentración y la meditación. Las dos traducciones mantiene el gesto original pero pierden el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
29. 悟空叩頭謝了， 洗耳 用 心 ，跪於榻下。(p. 16)	limpiarse los oídos y disponerse a escuchar con atención → para escuchar atentamente	TM1 Agradecido, Sun Wukong hizo una profunda reverencia, volvió a arrodillarse ante el lecho y , después de limpiarse los oídos, se dispuso a escuchar con atención (...) . (p. 45)	A
		TM2 Wu-Kung tocó varias veces seguidas el suelo con la frente en señal de gratitud, se lavó los oídos y , arrodillándose ante la cama, se dispuso a escuchar lo más atentamente que pudo. (p. 85)	A

En este caso, los caracteres 洗耳 (*xi'er*) significan “limpiarse las oídos para escuchar bien” y 用心 (*yongxin*) indica “con atención”. El dicho chino 洗耳用心 (*xi'er-yongxin*)²¹ significa “escuchar con atención”.

²¹ Este dicho viene de un cuento chino histórico. Se dice que el emperador Yao quería renunciar a la dignidad soberana a favor de Xu You, pero él no la quiso, porque quería vivir en el campo dedicándose a la agricultura. Además no le interesaban ni la fama ni el enriquecimientos personales. Más tarde, el emperador volvió a querer que él fuera un alto funcionario y Xu You dijo que las palabras del emperador Yang ensuciaron sus orejas; entonces, fue al río para lavárselas y así demostró que odiaba escucharlas. Este cuento chino proviene de 史記, 卷六十一, 伯夷列傳 (Shiji, juan

En principio 洗耳 (*xi'er*) significaba “no querer escuchar algo”, pero ahora se usa figuradamente como “limpiarse los oídos para escuchar con atención”. En cuanto a 用心 (*yongxin*), quiere decir “con atención”. El significado de 洗耳用心 (*xi'er-yongxin*) en *Xi You Ji* es “escuchar con atención”, y no realmente “limpiarse los oídos para escuchar” pero, en todo caso, las dos versiones traducidas transmiten el gesto original y mantienen el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
30. 悟空聞說，毛骨悚然，叩頭禮拜道(...)。(p. 17)	ponerse los pelos de punta → por el miedo que tiene	TM1 Al oír las palabras del patriarca a Sun Wukong se le pusieron los pelos de punta . Prosternándose ante él empezó a rogarle: (...). (p. 48)	A
		TM2 En cuanto lo hubo oído Wu-Kung, los pelos se le pusieron de punta y, arrodillándose respetuosamente ante su maestro (...). (p. 87)	A

Aquí encontramos un dicho chino que quiere decir “estar muy asustado por algo”y que equivale a la frase hecha en castellano *ponerle (ponérsele) a alguien los pelos de punta*, que tiene el significado de “asustar a alguien o asustarse por algo, o

liushiyi, Bo Yi Lie Zhuan), “Memorias históricas”, capítulo LXI, Boyi liezhuan. ¿De dónde has sacado la información?

ante el miedo o la sorpresa”, por lo tanto las dos versiones son traducciones que mantienen el gesto original y transmiten el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
31. 悟空聞說，毛骨悚然， 叩頭 禮拜道 (...)。 (p. 17)	Arrodillarse → para saludar o mostrar respeto	TM1 Al oír las palabras del patriarca a Sun Wukong se le pusieron los pelos de punta. Prosternándose ante él empezó a rogarle: (...). (p. 48)	C
		TM2 En cuanto lo hubo oído Wu-Kung, los pelos se le pusieron de punta y, arrodillándose respetuosamente ante su maestro (...). (p. 87)	C

叩頭 (*koutou*)²² quiere decir “hacer una reverencia arrodillándose tocando el suelo con la frente”, gesto para el que también se utilizan las expresiones 叩拜 (*kou bai*) o 叩首 (*kou shou*) y que sirve para saludar o mostrar respeto. En chino 叩頭 (*kou tou*), el término “topar la cabeza” se refiere al acto de respeto profundo demostrado al arquear el cuerpo tan bajo que la cabeza toca el suelo. El *koutou* completo consiste en arrodillarse y sentarse sobre los talones con las manos en los muslos. Las manos entonces se llevan hacia delante hacia al suelo, delante de las rodillas y del cuerpo, que están inclinados horizontalmente. Si la cabeza está arqueada

²² La descripción de *koutou* se puede encontrar en este artículo: http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/Salute#Clenched_fist_salute [Consulta: 15/01/2011]

o no también refleja el grado de la sumisión demostrado. Hacer una reverencia era la manera de saludar a la gente en la antigüedad.

Volviendo al análisis de las dos versiones traducidas de *Xi You Ji*, éstas usan “prosternarse” y “arrodillarse”, respectivamente, para este gesto. En español dan la impresión de destacar el hecho de ponerse de rodillas, haciendo hincapié en las rodillas, sin hacer referencia a la postura de las manos ni de la cabeza. Por lo tanto, consideramos que las dos traducciones pierden el gesto original pero mantienen el significado que implica un saludo respetuoso o reverencial.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
32. 只見那猴 早到三藏的 馬前，赤淋淋 跪下，道聲 「師父，我出 來也！」對三藏 拜了四拜，急 起身 (...)。 (p. 157)	Arrodillarse → mostrar respeto (...)	TM1 Quedaron helados de espanto, y en eso vieron al mono que se acercaba al caballo de Sanzang, y tal y como estaba, desnudo se arrodilló y dijo: ¡Maestro, estoy libre! Hizo cuatro reverencias a Sanzang (...). (p. 361)	A
		TM2 Pero, antes de que pudieron darse cuenta el mono se había colocado ya delante del caballo de Tripitaka y, arrodillándose en el polvo, dijo, visiblemente emocionado: ¡Estoy libre, maestro! ¡Libre! Se inclinó	A

		cuatro veces ante Tripitaka y, poniéndose de pie de un salto (...). (p. 352)	
--	--	--	--

Sun Wukong hace reverencias para mostrar respeto a su maestro Tang. Según las normas de cortesía antiguas, se tenían que hacer cuatro reverencias para mostrar respeto, pero hoy en día la gente sólo hace una. Según Harvey (1998: 203), en las culturas budistas, las personas hacen postraciones en muchas ocasiones. Los niños se postran ante los padres y los maestros; los adultos se postran ante los monjes, las monjas, y los ancianos; y los monjes se postran ante los que llevan en la orden más tiempo que ellos. Mediante el acto de inclinar la cabeza, se reconoce que la otra persona tiene más experiencia de la vida o de la práctica espiritual, y se desarrolla el respeto y la humildad. Una vez está de rodillas, la persona coloca entonces los codos, las manos y la cabeza sobre el suelo. Las dos traducciones de 跪下 (*gui xia*) son traducciones que mantienen el gesto original y transmiten el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
33. 只見那猴 早到三藏的 馬前，赤淋淋 跪下，道聲 「師父，我出 來也！」對三藏 拜了四拜，急 起身 (...).	inclinarse cuatro veces ante el maestro Tang → dar las gracias el maestro Tang	TM1 Quedaron helados de espanto, y en eso vieron al mono que se acercaba al caballo de Sanzang, y tal y como estaba, desnudo se arrodilló y dijo: ¡ Maestro, estoy libre! Hizo cuatro reverencias a Sanzang (...). (p. 361)	C

(p. 157)		<p>TM2</p> <p>Pero, antes de que pudieron darse cuenta el mono se había colocado ya delante del caballo de Tripitaka y, arrodillándose en el polvo, dijo, visiblemente emocionado: ¡Estoy libre, maestro! ¡Libre! Se inclinó cuatro veces ante Tripitaka y, poniéndose de pie de un salto (...). (p. 352)</p>	C
----------	--	--	---

En cuanto a 拜 (*bai*), “hacer una reverencia (de rodillas, con las manos apoyadas en el suelo e inclinando la cabeza hasta tocarlas; o bien inclinándose con las manos juntas en la frente)”, en las dos versiones pierde la imagen del gesto original, aunque se logra mantener el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
<p>34. 大聖見他不睬,又使個身外法,把腦後毫毛拔了三根,吹口仙氣,叫「變!」即變了三個行者,連本身四個,四面圍住師父下拜。(p.</p>	<p>cuatro Wukongs se inclinan rodeando por los cuatro lados al maestro Tang → para despedirse</p>	<p>TM1</p> <p>Entonces el Gran Sabio se arrancó tres pelos de la nuca, sopló con su aliento mágico y gritó: ¡ Transformáos! Y al instante aparecieron otros tres Sun Wukong. Rodearon a Sanzang y comenzaron a hacerle reverencias, y éste, quieras que no, tuvo que aceptarlas. (p. 701)</p>	C

317)		TM2 Se arrancó tres pelos de la nuca y, echando sobre ellos una bocanada de aliento mágico, gritó: ¡Transformaos! Al punto se convirtieron en otros tantos Peregrinos que rodearon al maestro. De esta forma, adondequiera que se volviera Tripitaka siempre se topaba con un Wu-Kung arrodillado ante él. (p. 632)	C
------	--	--	---

Sun Wukong quiere despedirse de su maestro, porque el monje Tang lo echó de casa y no quería que volviera a ser su discípulo, y Sun Wukong le hizo una reverencia tocando con la cabeza en el suelo para mostrar respeto. Aquí se traduce 下拜 (*xia bai*) por “hacer reverencias” y “arrodillado”, y las dos traducciones transmiten el significado del original porque la palabra “rodear” ya implica “por los cuatro lados” por lo que su omisión no implica pérdida de información respecto al original. Por lo tanto creemos que son traducciones que transmiten el significado pero pierden el gesto original.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
35. 大聖斂衣 皈命，捉定步 逕入裏邊，見	prosternarse con todo el cuerpo → para ofrecer sus respetos	TM1 Este estiró bien sus vestiduras, entró en la morada de la bodhisattva y se	C

菩薩倒身下拜。 (p. 491)	prosternó. (p. 1056)	
	TM2 La Bodhisattva ordenó que le hicieran pasar, preguntándole en tono de reproche, en cuanto se hubo lanzado a sus pies (...). (p. 955)	D

倒身下拜 (*daoshen xiabai*), que significa “prosternarse con todo el cuerpo haciendo reverencias”, es un gesto para mostrar respeto. Los traductores utilizan “prosternarse” y “lanzarse a los pies”, respectivamente, para expresar esta acción. La traducción del TM1 pierde el gesto original pero mantiene el significado; la traducción del TM2, en cambio, pierde el gesto original y el significado, ya que lanzarse a los pies de alguien implica cierta desesperación o que se le quiere suplicar algún favor.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
36. 猴王卻纔朝上唱個大喏。 (p. 39)	juntar las manos sobre el pecho y hacer una profunda inclinación, al tiempo que se musita una inteligible expresión de gratitud → mostrar respeto	TM1 Sun Wukong, solo entonces, pronunció sus palabras de saludo. (p. 94)	D
		TM2 (...) Wu-Kung dobló las manos sobre el pecho e hizo una profunda inclinación, al tiempo que musitaba una ininteligible expresión de gratitud. (p. 129)	D

En la época antigua se usaba el saludo 唱喏 (*chang re*) para mostrar respeto a los mayores o superiores. Éste consistía en juntar las manos delante del pecho, hacer una profunda inclinación y pronunciar un sonido para mostrar respeto. El saludo implicaba hacer un puño con una mano y cubrirlo con la otra.

En el TM1 no aparece la descripción de este gesto, por lo que es de suponer que los lectores del texto meta no pueden captar la imagen transmitida por el texto original. Los lectores del texto chino entienden el gesto tal como se hacía antiguamente. Por lo tanto, creemos que es una traducción que pierde tanto el gesto como el significado originales. En cuanto a la traducción del TM2, “doblar las manos”, creemos que según el texto original, es “juntar las manos”, por lo tanto también es una traducción que pierde el gesto original y significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
37. (...) 却便 丁字腳站 定，執著棒 (...)。 (p. 234)	A pie firme → la postura para luchar	TM1 Sun Wukong se detuvo y, a pie firme, como si hubiera echado raíces , gritó con fuerza (...). (p. 521)	D
		TM2 El Peregrino se dispuso en seguida para la lucha. Abrió las piernas, adelantó ligeramente un pie y,	A

		agarrando con fuerza la barra (...). (p. 484)	
--	--	---	--

La expresión 丁字腳 (*dingzi jiao*) quiere decir “los pies dispuestos en forma de clavo”. Esta expresión se basa en la descripción de la forma del carácter chino 丁 (*ding*) y en la novela se utiliza cuando Sun Wukong está de pie, firme, con su barra de hierro a punto para luchar contra los demonios, en posición para el ataque. Consideramos que el TM1 y es una traducción que pierde el gesto original y que no transmite el significado, en cambio la traducción del TM2 transmite el gesto original y su significado, porque “adelantar un pie” ya tiene la forma del 丁 (*ding*).

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
38. 那行者跳在空中， 用手搭涼篷而看 。(p. 249)	colocando las manos a modo de visera → para observar con atención	TM1 En ese momento Sun Wukong, de un brinco, quedó suspendido en el aire y, formando pantalla con las manos, miró en torno. (p. 550)	C
		TM2 El Peregrino, por su parte, se elevó por los aires y, usando la mano como pantalla, atisbó con cuidado la distancia. (p. 509)	A

Aquí observamos una de las características más destacadas de Sun Wukong, tratándose de un mono, es una de las características de estos animales. En el TM1, en la traducción se pierde la imagen el gesto original pero se transmite el significado, porque se traduce “con las manos”, pero de hecho, Sun Wukong lo hace con una sola mano. El TM2 es una traducción que mantiene el gesto original y que transmite el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
39. 行者上前， 打個問訊 (...)。 (p. 619)	Saludar → juntar las palmas de las manos a manera de saludo budista para saludar	TM1 Sun Wukong se acercó, la saludó y dijo (...). (p. 1345)	C
		TM2 El Peregrino se acercó a ella y, juntando las palmas de las manos a manera de saludo (...). (p. 1193)	A

En la religión budista, el saludo 問訊 (*wen xun*) consiste en juntar las manos, agacharse hasta las rodillas y luego con las manos extendidas y las palmas hacia arriba, colocar la mano derecha encima de la izquierda, y después llevar las manos juntas hasta las cejas. Nos parece que el TM1 es una traducción que pierde el gesto original pero mantiene el significado, ya que se usa el término neutro “saludar” para traducir *wen xun*, cuando en la cultura meta un saludo se puede hacer con un solo movimiento

de las cejas o alzando la mano, por ejemplo. La traducción del TM2, por su parte, mantiene el gesto original y transmite asimismo su significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
40. 行者拱手稱謝，徑入天門裏去。(p. 1061)	juntar las manos a la altura del pecho → para dar las gracias	TM1 Sun Wukong volvió a dar las gracias a la Estrella Vespertina y entró por las puertas celestes. (p. 2402)	D
		TM2 El Peregrino le dio las gracias juntando las manos a la altura del pecho y entró en los Cielos. (p. 2035)	A

El gesto de 拱手稱謝 (*gong shou cheng xie*) es un saludo antiguo para dar las gracias. 拱手 (*gong shou*) se hace juntando las manos en forma de arco, con la mano izquierda encima de la derecha y 稱謝 (*cheng xie*) significa “dar las gracias”. Creemos que el TM1 es una traducción que pierde el gesto original y el significado, porque omite la traducción de 拱手 (*gong shou*). El TM2 es una traducción que mantiene el gesto original y el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
41. 好行者， 縱身打個呼	dar un salto tremendo y dar un silbido y elevarse	TM1 ¡Magnífico Novicio! Se estiró, dio un	A

哨，跳到空中。執鐵棒，厲聲高叫道 (...)。 (p. 779)	hacia lo alto → sin soltar en ningún momento la barra de hierro, con el fin de adoptar una postura de lucha contra el demonio	silbido y un salto en el aire. (...) gritó amenazador, con el bastón en alto. (p. 1732)	C
		TM2 El Peregrino dio un salto tremendo y se elevó hacia lo alto. Sin soltar en ningún momento la barra de hierro, gritó con voz potente (...). (p. 1498)	

Es una acción que hace Sun Wukong antes de saltar en el aire para la lucha en este caso. Consideramos que el TM1 es una traducción que transmite el gesto original y mantiene el significado; mientras que el TM2 es una traducción que pierde el gesto original y mantiene el significado, puesto que no se ha traducido 打個呼哨 (*da ge hushao*), “dar un silbido”, pero no afecta al significado global del gesto.

En conclusión, tal como se puede observar en la tabla 4.1, en el TM1, la técnica tipo D ocupa el porcentaje más alto: 37%, una cifra que nos muestra que las traducciones del TM1 tienden a perder el gesto original y el significado. En cambio, los tipos A (32%) y C (32%) y D (32%) ocupan el mismo porcentaje en el TM2, lo cual nos revela que una proporción importante de las traducciones del TM2 mantiene los gestos originales y su significado, a pesar de que algunos ejemplos también ejemplos pierden los gestos originales y sus respectivos significados o mantienen sus significados. Si comparamos el tipo A (29%) y el tipo C (29%) por su forma, observamos que un 58% de las traducciones del TM1 mantiene el significado original; mientras que en el TM2, según las proporciones del tipo A (32%) y del tipo C (32%), el

64% de las traducciones del TM2 mantiene el significado. A la luz de estas cifras podemos afirmar que en los gestos de Sun Wukong del TM2 se transmite más el significado del lenguaje no verbal original que en los del TM1.

Tabla 4.1 Resultados del análisis de las traducciones de los elementos de lenguaje no verbal de Sun Wukong

Tipos	TM1 gestos	Porcent.	TM2 gestos	Porcent.
A	12	29%	13	32%
B	2	5%	2	5%
C	12	29%	13	32%
D	15	37%	13	32%

4.2 EL CASO DE ZHU BAJIE

En este apartado, hemos recopilado los ejemplos del lenguaje no verbal de Zhu Bajie extraídos del texto original y de las dos traducciones con el fin de comparar las soluciones traductoras en cada caso.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
<p>1. 八戒低著頭，拱著嘴道：「不羞！就拿出這副嘴來！我和你兄弟也做了幾年，又推認不得，說是甚麼夷人！」 (p. 349)</p>	<p>bajar la cabeza y escarbar con el hocico → tuerce el hocico para mostrar su enfado</p>	<p>TM1</p> <p>— ¿No te da vergüenza? — dijo enfadado Zhu Bajie haciendo una mueca y bajando la cabeza—. ¡Mírame bien! ¡Tantos años como he sido tu hermano jurado y ni siquiera quieres reconocerme y me llamas extranjero! (p. 767)</p>	C
		<p>TM2</p> <p>— Siento haberos ofendido — respondió Ba-Chie con la cabeza inclinada del todo—, pero aunque no lo creáis, he sido hermano vuestro durante un buen número de años. Si me habéis tildado de salvaje, ha sido porque, simplemente, no me habéis reconocido. (p. 692)</p>	D

La expresión 拱著嘴 (*gong zhe zui*) quiere decir “escarbar con el hocico” y es una acción típica de los cerdos para buscar alimento. Sin embargo, aquí significa torcer el hocico como símbolo de enfado. El TM1 lo traduce por “hacer una mueca”, que expresa una contorsión del rostro. Por lo tanto creemos que es una traducción que pierde el gesto original pero que mantiene el significado por el contexto porque hay la palabra “enfadado” antes. En el TM2 detectamos una traducción que pierde el gesto original y que tampoco transmite el significado, porque se omite totalmente la traducción de esta frase.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
2. 那猢猻子把嘴往上一伸道：「你看麼！你認不得我，好道認得嘴耶！」(p. 349)	estirar el hocico hacia arriba → levanta su hocico para ser visto y reconocido	TM1 Entonces Zhu Bajie estiró el hocico y gritó: — ¿Qué, lo ves? Si no me reconoces a mí, ¿reconoces al menos mi jeta? (p. 767)	D
		TM2 Tímidamente el Idiota levantó el morro y dijo, temblando de pies a cabeza: — Espero que, aunque no os acordéis de mí, recordéis al menos mi inconfundible morro. (p. 692)	A

Zhu Bajie quiere que lo reconozca Sun Wukong, por lo tanto, levanta su hocico para que lo vea. 把嘴往上一伸 (*ba zui wang shang yi shen*) quiere decir “levantar el

hocico hacia arriba”. En el TM1 se traduce 伸 (*shen*) por estirar, que significa extender, alargar, dilatar algo, extendiéndolo con fuerza. “Estirar” no está claro hacia donde es, por lo tanto sí que se puede perder exactamente cómo es el gesto original. Consideramos que es una traducción relacionada con el texto original. Como no se traduce 往上 (*wang shang*, hacia arriba), es una traducción que pierde el gesto original y que no transmite el significado; mientras que en el TM2, “levantar” sí que lleva asociada la idea de “hacia arriba” por lo tanto no hace falta explicitarlo en la traducción. Consideramos que es una traducción que transmite el gesto original y mantiene su significado por la palabra “tímidamente”.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
3. 那獸子正 遇順風，撐起 兩個耳朵，好 便似風篷一 般 (...)。(p. 348)	desplegar sus enormes orejas para desplazarse a toda velocidad, como si dispusiera de velas y las hubiera izado al viento → sus enormes orejas le sirven para volar por las nubes	TM1 El Bobo volaba con viento favorable. Sus enormes orejas le servían de velas y pronto llegó al Mar del Este. (p. 765)	A
		TM2TM2 Era, de hecho, tan fuerte que el Idiota no tuvo más que desplegar sus enormes orejas para desplazarse a toda velocidad a través del Océano Oriental. Parecía como si dispusiera de velas y las hubiera izado de espaldas al viento. (p. 691)	A

Las orejas enormes de Zhu Bajie le sirven de velas cuando vuela por las nubes. Para que las orejas puedan servir de alas, tienen que ser enormes. En cuanto al TM1, consideramos que es una traducción que mantiene el gesto original y el significado, porque no se traduce 撐起兩個耳朵 (*chengqi liang ge erduo*), que literalmente significa “desplegar las dos orejas”. Por lo que se refiere al TM2, las traducciones por “desplegar sus enormes orejas para desplazarse a toda velocidad” y “parecía como si dispusiera de velas” son traducciones que mantienen el gesto original y transmiten su significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
4. (...) 猥子聽見他說,慌得把個嘴揣在懷裡藏了 (...). (p. 377)	esconder la jeta en el pecho → para no asustar a la gente o para dormir	TM1 Al oír su nombre, Zhu Bajie, asustado, hundió la cabeza entre los hombros. (p. 823)	C
		TM2TM2 Al oír eso, el Idiota agachó cuanto pudo el morro, tratando inútilmente de esconderlo en el pecho. (p. 744)	A

En este fragmento se describe un gesto que Zhu Bajie lleva a cabo cuando no quiere mostrar su morro para no asustar a los demás, o por vergüenza, y lo esconde en su pecho. La expresión 把個嘴揣在懷裡藏了 (*ba ge zui chuaizai huaili cang le*) quiere decir “esconder el morro en el pecho”. En el TM1, se traduce esta expresión por “hundió la cabeza entre los hombros”, por lo que consideramos que es una traducción

que mantiene el significado y pierde el gesto original. El TM2 es una traducción que mantiene el gesto original y el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
5. 那呆子雙手舉鋤，築倒了芭蕉，然後用嘴一拱，拱了有三四尺深 (...)。 (p. 444)	cavar la tierra con el morro → para buscar algo	TM1 El Bobo alzó el rastrillo con ambas manos y, de un golpe, derribó el árbol. Luego con la jeta empezó a cavar la tierra , hizo un hoyo de cuatro <i>chi</i> de profundidad (...). (p. 964)	A
		TM2TM2 El Idiota levantó el tridente con las dos manos y, de un solo golpe, arrancó el solitario llantén. Después hundió su morro en la tierra y comenzó a hozar en busca del tesoro. (p. 870)	A

Hozar en la tierra en busca de algo es una acción característica de los cerdos. Como en esta novela Zhu Bajie es un cerdo antropomórfico, a veces muestra esta característica porcina. Las traducciones de 嘴 (*zui*, “hocico”) y 拱 (*gong*, “cavar”, “hozar”) se plasman en las palabras de *jeta* y *morro*, y *cavar* y *hozar*, respectivamente. Por lo tanto, onsideramos que ambas traducciones transmiten el gesto original y su significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
<p>6. 八戒真個 把頭搖上兩 搖，豎起一 雙蒲扇耳， 扭動蓮蓬吊 搭唇，發一 聲喊，把那 些婦女們唬 得跌跌爬 爬。(p. 630)</p>	<p>mover dos veces la cabeza, enderezar sus enormes orejas como soplillos y estirar los labios en forma de fruto de loto que cuelgan de la nariz → A veces es muy malicioso, con aspecto mitad porcino mitad humano, y muestra esta faceta a la gente</p>	<p>TM1</p> <p>Zhu Bajie movió dos veces la cabeza, enderezó sus orejas, enormes como soplillos, estiró sus labios, grandes como hojas de loto, los chasqueó y gruñó de manera tan espantosa que las mujeres, horrorizadas, se apartaron a un lado y algunas hasta se cayeron al suelo y reptaron. (p. 1368)</p> <p>TM2</p> <p>Ba-Chie no lo pensó más. Sacudió la cabeza un par de veces y al punto aparecieron sus enormes orejotas, grandes como un abanico hecho con hojas entrelazadas de palma. Dejó libres, después, sus labios, gordos y alargados como una raíz de loto, y empezó a dar tales gritos, que las mujeres huyeron despavoridas, tropezando lastimosamente unas con otras. (p. 1212)</p>	<p>C</p> <p>C</p>

Zhu Bajie hace estos movimientos con la cabeza, las orejas y su hocico para asustar a la gente con su aspecto. En el texto original, las palabras más importantes del texto son 蒲扇耳 (*pushan er*), orejas enormes como soplillos, y 蓮蓬吊搭唇 (*lianpeng diao da chun*), labios que cuelgan como frutos del loto. Ambas expresiones describen características de Zhu Bajie y destacan dos detalles del cerdo.

En el TM1, “estiró sus labios, grandes como hojas de loto” consideramos que es una traducción que pierde el gesto original y pero mantiene su significado, porque, según el texto original 蓮蓬吊搭唇 (*lianpeng diao da chun*), se refiere a los labios que cuelgan de la nariz, que tienen la forma del fruto del loto. En el TM2, consideramos que la traducción “sus labios, gordos y alargados como una raíz de loto” es una traducción que mantiene el significado pero pierde el gesto original, porque al igual que el TM1, 蓮蓬吊搭唇 (*lianpeng diao da chun*) se refiere a los labios que cuelgan de la nariz, que tienen la forma del fruto de loto, pero aquí se traduce por “labios, gordos y alargados como una raíz de loto”.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
7. 那八戒他也有三十六般變化，就在階前，賣弄手藝， 卻便捻訣唸咒，喝一聲叫「長！」把腰一躬 ，就長有八九丈長，卻似個開路神一般。(p. 336)	, tras recitar un conjuro con la ayuda de los dedos / mano y, gritar: “¡Crece!”, arqueando la espalda → hacer un gesto mágico	TM1 El preciso de cir que Zhu Bajie dominaba el arte de las treinta y seis transformaciones, así es que, haciendo un movimiento con la mano, pronunció: “¡Aumenta de tamaño!” Luego se inclinó y al punto aumentó nueve <i>zhang</i> y así se asemejaba al espíritu que va abriendo camino a los muertos. (p. 741)	D
		TM2TM2 Ba-Chie conocía treinta y seis formas de metamorfosis, por lo que no le costó mucho satisfacer a us anfitrión. Se puso enfrente de los escalones, hizo un gesto	

		mágico con los dedos y, tras recitar el oportuno conjuro, gritó: ¡ Crece! El pecho se le estiró de una forma increíble y en un abrir y cerrar de ojos alcanzó una altura de ochenta a noventa pies (...). (p. 668)	
--	--	--	--

Aquí encontramos un ejemplo de la magia de Zhu Bajie, cuando quiere transformarse en un gigante para luchar contra con los demonios. La traducción del TM1 卻便捻訣唵咒 (*que bian nian jue nian zhou, he yi sheng jiao “chang!”*), “haciendo un movimiento con la mano”, no se traduce 念咒 (*nian zhou*), “recitar un conjuro”. La de 把腰一躬 (*ba yao yi gong*), “arquear la espalda”, se traduce por “se inclinó”, que significa bajar el tronco y la cabeza hacia adelante. Consideramos que la traducción del TM1 es una traducción que pierde el significado y el gesto original. En el TM2, 把腰一躬 (*ba yao yi gong*), se traduce por “el pecho se le estiró”, consideramos que la traducción del TM2 es una traducción que pierde el significado y el gesto original también.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
8. 真個那沙僧扯着腳，八戒扶着頭，把他拽個值，推上腳來，盤膝坐定。八戒將兩手搓	frotar las manos hasta calentarlas y tapar con ellas las siete aperturas del cuerpo de Sun Wukong para darle una serie de enérgicos masajes → para salvar la	TM1 El Monje Sha tiró de las piernas de Sun Wukong, mientras Zhu Bajie sostenía la cabeza. Después le agarró las piernas e hizo que se sentara con las piernas cruzadas. Tras de ello Zhu Bajie se	A

<p>熱，忤住他的 七竅，使一個 按摩禪法。(p. 482)</p>	<p>vida de Sun Wukong</p>	<p>puso a restregarle las manos ; y éstas, poco a poco se calentaron. Tapó sus siete orificios y le dio un masaje de Dhyana. (p. 1038)</p>	
		<p>TM2</p> <p>El Bonzo Sha obedeció sin rechistar. Ba-Chie le levantó entonces la cabeza y la parte superior del cuerpo. Después le dobló las piernas, dejándole en una posición que recordaba la de una persona sentada. Frotó a continuación sus manos, hasta que adquirieron un cierto grado de calor, y, tras taparle con cuidado las siete aperturas del cuerpo, comenzó a darle una serie de enérgicos masajes. (p. 938)</p>	<p>D</p>

Según el texto original, ésta es la manera de Zhu Bajie (pero también, generalmente, la que usaba la gente antiguamente) de salvar a Sun Wukong. Zhu Bajie se frota las manos hasta que se le calientan y luego tapa las siete aberturas de su cara. Esta es la manera de recuperar la energía y el metabolismo de su cuerpo. Las siete aberturas son los ojos, los dos orificios de la nariz, las dos orejas y la boca. El TM1 utiliza una traducción que mantiene el gesto original y transmite el significado para las dos frases; en cambio, en el TM2, la traducción pierde el significado y el gesto original, porque 七竅 (*qi qiao*) no se refiere a las aberturas del cuerpo, sino a las de la cara.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
9. 慌得那長老與八戒、沙僧一步一拜，拜上靈臺之間。(p. 755)	avanzar y a cada paso golpear el suelo con la frente → mostrar su respeto	TM1 El Monje Tang, Bajie, y el Monje Shan estaban tan impresionados por lo que veían que apenas podían avanzar y a cada paso se inclinaban . Así llegaron hasta el trono sagrado y con una reverencia , se detuvieron ante él. (p. 1674)	C
		TM2 Al oírlo, Tripitaka se echó en seguida rostro en tierra , Ba-Chie empezó a golpear el suelo con la frente y el Bonzo Sha se postró de hinojos . (p. 1451)	D

Aquí encontramos la acción de dar un paso y luego postrarse tocando al suelo con la frente y estirando los brazos en el suelo, para mostrar un gran respeto a los Budas. El TM1 utiliza una traducción que pierde el gesto original pero que mantiene el significado, porque se traduce “se inclinaban” y “con una reverencia”, pero no se indica la postura de estar de rodillas ni que la persona coloca los codos, las manos y la cabeza sobre el suelo, tal como se desprende del texto original. El TM2 no traduce 一步 (*yi bu*), “a cada paso”, por lo tanto es una traducción que pierde tanto el gesto original como su significado.

En resumen, en el TM1, las traducciones del tipo C (44%) ocupan el porcentaje más alto, lo cual significa que en las traducciones del TM1 se pierden los gestos originales pero se mantiene el significado; sin embargo, el tipo A (44%) y el tipo D (44%) ocupan el mismo porcentaje en el TM2, cifras que nos revelan que las traducciones del TM2 mantienen los gestos originales y sus significados, pero también que en algunos ejemplos se pierden los gestos originales y sus significados. Si comparamos el tipo A (33%) y el tipo C (44%), observamos que un 77% de las traducciones del TM1 mantiene el significado original; mientras que en el TM2, la suma de las traducciones que responden a los tipos A (44%) y C (11%) equivale al 55 % de las traducciones del TM2, es decir, poco más de la mitad de las traducciones de gestos del TM2 mantiene el significado. Los porcentajes anteriores muestran que en los gestos de Zhu Bajie del TM1 se transmite más el significado de los gestos originales que en los del TM2. Todos estos datos se presentan resumidos en la tabla 4.2.

Tabla 4.2 Resultados del análisis de las traducciones de los elementos de lenguaje no verbal de Zhu Bajie

Tipos	TM1 gestos	Porcent.	TM2 gestos	Porcent.
A	3	33%	4	44%
B	0	0%	0	0%
C	4	44%	1	11%
D	2	22%	4	44%

4.3 EL CASO DE TANG SANZANG

En este apartado, hemos recopilado los ejemplos del lenguaje no verbal de Tang Sanzang extraídos del texto original y de las dos traducciones con el fin de comparar las soluciones traductoras en cada caso.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
<p>1. 那長老在地下正了性，口中念起緊箍兒咒，把個行者勒得耳紅面赤，眼脹頭昏，在地下打滾 (...)。 (p. 663)</p>	<p>recitar el conjuro para estrechar el aro → conjuro que usa como castigo para Sun Wukong cuando no escucha sus consejos o cuando ha matado a alguien</p>	<p>TM1</p> <p>El Monje Tang se tranquilizó un poco y empezó a recitar el Conjuro para Estrechar el Aro, con lo que Sun Wukong en seguida se sofocó todo: se le pusieron coloradas las orejas y le ardieron las mejillas, luego se le oscureció la vista, le dio vueltas la cabeza y empezó a retorcerse por el suelo gritando como un desesperado (...). (p. 1447)</p>	<p>A</p>
		<p>TM2</p> <p>El monje Tang se arregló las ropas lo mejor que pudo, permaneció pensativo unos segundos y empezó a recitar el conjuro que Wu-Kung tanto temía. El Peregrino comenzó a sentir unos dolores tan insoportables de cabeza, que el rostro se le puso morado, se le salieron los ojos de las órbitas y perdió</p>	<p>C</p>

		en parte la consciencia. (p. 1275)	
--	--	------------------------------------	--

El monje Tang recita un conjuro para castigar a Sun Wukong por no escuchar sus consejos o para evitar que mate demonios. Entre los peregrinos, sólo el maestro Tang hace este gesto, que es propio de su lenguaje no verbal. Se trata del conjuro transmitido por la Bodhisattva Guanyin al monje Tang, conocido con el nombre de “Verdadero precepto para calmar la mente” o “Conjuro para estrechar el aro”. En el TM1 la traducción mantiene el gesto original y transmite el significado. En el TM2, se ha añadido “que Wu-Kung tanto temía”, por eso creemos que es una traducción que mantiene el significado original, a pesar de perder el gesto original.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
2. 行者見長老精神漸爽， 眉目舒開 ，就問道：「師父，可喫些湯飯麼？」(p. 941)	desfruncir el entrecejo → como muestra de relajación	TM1 (...) Sun Wukong al ver que le Monje Tang se reanimaba y sus ojos recuperaban el brillo —¿ Os traigo un poquito de sopa de arroz? (p. 2118)	D
		TM2 Al ver que el maestro iba recobrando las fuerzas y que su rostro se cubría del tinte sonrosado que siempre había tenido, el Peregrino le preguntó—¿Queréis tomar un poco de caldo de arroz? (p. 1804)	D

Aquí encontramos una expresión de relajación y de tranquilidad del monje Tang. Consideramos que el TM1 es una traducción que pierde su gesto y significado originales, puesto que 眉目舒開 (*meimu shukai*) significa “desarrugar o desfruncir el entrecejo”, es decir, en el TO se describen más las cejas que los ojos. En cuanto al TM2, se traduce por “su rostro se cubría del tinte sonrosado”, que se trata más del color de las mejillas, una expresión que se suele utilizar cuando alguien está avergonzado o enfadado y se le ponen las mejillas rojas, o cuando alguien tiene un buen estado de ánimo. Sin embargo, en este caso, en el texto original sólo se describe la expresión de las cejas para indicar el estado relajado y tranquilo del personaje, por lo tanto, se trata de una traducción que pierde el gesto original y el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
3. 老高急忙 檯出香案。三 藏淨了手焚 香 (...) (p. 220)	lavarse las manos y encender incienso → presentar sus respetos a Buda	TM1 Gao cumplió al punto su orden, Sanzang después de lavarse las manos, vuelto de cara al Sur, encendió incienso , (...). (p. 492)	C
		TM2TM2 El señor Gao accedió de inmediato y Tripitaka lo fue echando lentamente en el pebetero, después de purificarse las manos (...). (p. 459)	C

En la tradición budista, es un signo de respeto lavarse las manos antes de encender incienso para Buda. En el TM1 se ha añadido “vuelto de cara al Sur”; y en el TM2 se incluye “pebetero”, que es el recipiente para los inciensos, cuando el TO sólo habla de 焚香 (*fen xiang*), “quemar incienso”, consideramos que las dos traducciones pierden el gesto original y mantiene el significado de presentar respetos a Buda.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
4. 三藏展背舒身，鋪胸納地，望金像叩頭。(p. 182)	echarse rostro en tierra, con la espalda estirada y el pecho casi tocando en el suelo → para mostrar su respeto por Buda	TM1 Acercándose a la estatua dorada de la bodhisattva, Sanzang se prosternó , piadoso, ante ella. (p. 408)	D
		TM2 Cuando se hallaron ante la imagen dorada, Tripitaka se echó rostro en tierra y empezó a golpear el suelo con la frente (...) . (p. 393)	D

Aquí encontramos un gesto parecido al de 叩頭 (*kou tou*) “mostrar respeto”, pero con la espalda estirada, los brazos estirados y el pecho casi tocando al suelo, aunque en el texto original no se describe la postura de los brazos está implícita. En el TM1, consideramos que la traducción pierde el gesto original y también su significado, porque se omite 展背舒身，鋪胸納地 (*zhan bei shu shen, pu xiong nadi*), “la espalda estirada y con el pecho casi tocando en el suelo”. En el TM2, igual que en el TM1, se

omite 展背舒身, 鋪胸納地 (*zhan bei shu shen, pu xiong na di*), por lo tanto, también se trata de una traducción que pierde el gesto y el significado originales.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
5. 三藏聞言，推聾裝啞， 瞑目寧心 ，寂然不答。(p. 263)	cerrar los ojos y tranquilizar la mente → lograr la tranquilidad y concentración	TM1 Sanzang hacía como si fuera sordo y mudo y, cerrando los ojos , seguía sentado muy tranquilo , sin responder a la pregunta de la dueña. (p. 581)	C
		TM2 Tripitaka se quedó mudo de asombro, al oír semejante proposición. Se sentía tan turbado que todo empezó a dar vueltas a su alrededor. Sin embargo, cerró los ojos y, de esa forma, logró aquietar su mente . Su silencio era tan absoluto que la mujer añadió, un tanto intranquila (...). (p. 535)	A

瞑目寧心 (*minmu-ningxin*) es una frase hecha que aparece por primera vez en esta novela y que significa “concentración”. Es una expresión que se refiere a cerrar los ojos y tranquilizar la mente. 瞑目 (*minmu*) es “cerrar los ojos” y 寧心 (*ningxin*), “tranquilizar la mente”. El TM1 pierde el gesto original porque en el texto original no se expresa la acción de “sentado”, pero mantiene el significado,; mientras

que el TM2 es una traducción que mantiene el gesto original y transmite su significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
6. 三藏真個又撮土禱告道：「好漢告狀，只告行者，也不干八戒、沙僧之事。」(p. 659)	coger un puñado de tierra → un puñado de tierra simboliza el incienso	TM1 Al oír esto, Sanzang volvió a coger un puñado de tierra y dijo así: — ¡Hombres valientes! Cuando presentéis querella, hacedlo sólo contra el Novico Sun. ¡No son cómplices de esa fechoría ni Zhu Bajie ni el Monje Sha! (p. 1437)	B
		TM2 Ni corto ni perezoso, esparció por el suelo otro puñadito de hierbas secas y añadió: cuando presentéis vuestro pleito, nobles espíritus, inculpad únicamente al Peregrino. Ni Ba-Chie no el Bonzo Sha tienen que ver nada con lo ocurrido. (p. 1266)	D

En este ejemplo, Tang Sanzang quiere mostrar su respeto a los espíritus santos. Según el budismo, el incienso se divide en cenizas, incienso, trozos de sándalo e incienso en espiral. Como en esta escena Tang Sanzang no lleva incienso ni cenizas, coge un puñado de tierra para simbolizarlos. Según el significado del texto original y según el budismo, después de coger el puñado de tierra, ésta se tiene que esparcir. El

TM1 es una traducción que mantiene el gesto original pero que pierde su significado porque el lector meta no comprende lo que está implícito en el original. Por su parte, el TM2 sí que utiliza el verbo “esparcir” para trasladar esta idea, pero el uso de “hierbas secas” nos parece una traducción que pierde la imagen del gesto y el significado originales.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
7. 唐僧復又頓首拜謝，朝天又拜。(p. 1062)	hacer una reverencia rápidamente y tocar el suelo con la frente → ofrecer sus respetos a Buda	TM1 El Monje Tang les dio otra vez las gracias postrándose ante ellos y luego hizo reverencias al Cielo. (p. 2406)	A
		TM2 Agradecido, el monje Tang se echó rostro en tierra y golpeó repetidamente el suelo con la frente. Acto seguido, se volvió hacia el Cielo y repitió, con más respeto todavía, el mismo rito. (p. 2038)	A

頓首 (*dunshou*) sirve para mostrar respeto o dar las gracias a la gente, a los mayores o a los dioses. Aquí el Monje Tang hace una reverencia al Cielo con la que también pretende mostrar respeto a los Budas. El TM1 traduce 頓首 (*dunshou*) por “postrarse”, y luego “hizo reverencias al Cielo”, que es una traducción que mantiene el

gesto original y transmite su significado. En el TM2 es una traducción que mantiene el gesto original y el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
8. 三藏叩齒叩頭, 受身受命。 (p. 718)	arrodillarse golpeando la cabeza contra el suelo con mucha atención → mostrar sus respetos	TM1 Sanzang se prosternó para un profundo saludo y respondió que cumpliría sus instrucciones. (p. 1578)	C
		TM2 (...) Tripitaka golpeó, una vez más, el suelo con la frente. (p. 1380)	C

叩齒叩頭 (*kou chi kou tou*) es saludar profundamente. En 天皇至道太清玉冊 (*Tianhuang zhi dao tai qing yu ce*) de Zhu Quan se dice sobre 叩齒 (*kouchi*) que significa “arrodillarse golpeando la cabeza con mucha atención”, pero 叩齒 (*kouchi*) quiere decir, literalmente, “arrodillarse golpeando el suelo con los dientes” en señal de respeto; mientras que 叩頭 (*koutou*) es “arrodillarse golpeando el suelo con la cabeza”. El TM1 utiliza el término “prosternarse” para traducir esta acción, por lo que consideramos que es una traducción que mantiene el significado pero pierde el gesto original. En cuanto al TM2, mediante la frase como “golpeó, una vez más, el suelo con la frente” pierde el gesto original pero mantiene el significado.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
9. 三藏聞言， 遂設香案 ，朝南禮拜罷。 (p. 206)	preparar la mesa de inmediato para poner los inciensos, y ponerse de cara al sur, encender incienso y hacer las debidas reverencias → para mostrar respeto a Buda	TM1 (...) Sanzang se puso de cara al Sur, encendió incienso e hizo las debidas reverencias. (p. 460)	D
		TM2 (...) Tripitaka tomó un poco de incienso y, volviéndose hacia el sur, lo ofreció a su benefactora en señal de gratitud. (p. 434)	D

香案 (*xiang'an*) es una “mesa alargada sobre la que están colocados los incensarios”. Al entrar en un templo budista, a menudo se percibe en primer lugar el agradable olor del incienso. El incienso sirve de recordatorio del cuerpo fragante, rostro fragante y fragancia con infinitas virtudes, y también crea una sensación de deleite, para ayudar a las personas a concentrarse en Buda. En el Budismo, la reverencia se divide en seis direcciones, y cada una representa una figura: el este representa a los padres; el sur, a los maestros; el este a la esposa; el norte a los amigos; abajo al sirviente; y arriba a los bonzos.²³ En el texto original, Tang Sanzang hizo una reverencia hacia el Sur, porque quería dar gracias a los Budas. Consideramos que el TM1 utiliza una traducción que pierde el gesto original y el significado, porque no traduce 遂設香案 (*sui she xiang'an*), que es preparar la mesa de inmediato para poner los inciensos. En el TM2, tampoco se traduce 遂設香案 (*sui she xiang'an*), ni

²³ Disponible en URL: <http://big5.jjexieyin.org/show.aspx?id=1842&cid=95> [Consulta: 10/01/2011]

禮拜 (*libai*) “hacer reverencias” por lo que es una traducción que pierde el significado y el gesto original.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
10. 三藏大驚道:菩薩何在?行者道:菩薩此時已到南。三藏就 撮 土焚 香 , 望南禮 拜 。 (p. 175)	amontonar la tierra, quemar incienso y luego hacer una reverencia hacia el sur → mostrar respeto al Buda	TM1 ¿Dónde está la bodhisattva?- preguntó conmovido Sanzang. (...) La bodhisattva está ya en el Mar del Sur. Entonces Sanzang tomó un puñado de tierra, quemó incienso y se prosternó cara al Sur (...). (p. 397)	C
		TM2 ¿Dónde está la Bodhisttava?- volvió a preguntar Tripitaka. (...) Lo más seguro es que la Bodhisattva ya haya llegado a estas horas a los Mares del Sur. Decepcionado, Tripitaka cogió un puñado de tierra e, inclinándose hacia el sur, lo esparció por el suelo como si se tratara de incienso. (p. 382)	

Según el significado del texto original y en el budismo, esta acción significa amontonar arena con la mano y se refiere a la costumbre que se tenía en tiempos antiguos de amontonar arena en el suelo para reemplazar la función del pebetero, donde se quema el incienso para los dioses. 撮土 (*cuo tu*) es “amontonar la tierra”,

焚香 (*fen xiang*) es “quemar el incienso”, 望南禮拜 (*wang nan libai*) es “hacer una reverencia hacia el sur”. El maestro Tang se inclina hacia el sur porque según la novela, Buda viene del Mar del Sur. El TM1 es una traducción que mantiene el significado y pierde el gesto original; mientras que el TM2 no mantiene ni el gesto ni el significado originales porque no traduce amontonar tierra, ni quemar incienso ni hacer una reverencia hacia el sur y por lo tanto no se entiende que está rezando o mostrando sus respetos a Buda.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
11. 正說處，又見兒子拿將飯來，擺在桌上，道聲「請齋。」三藏就合掌諷起齋經，八戒早已吞了一碗 (...)。(p. 229)	juntar las palmas de las manos para recitar un salmo → para mostrar respeto	TM1 Mientras conversaban, el mozo trajo la comida y les invitó a sentarse a la mesa. Sanzang juntó las palmas de las manos y empezó a recitar un salmo. (p. 510)	A
		TM2 Mientras hablaban, uno de los hijos trajo un poco de arroz y dijo a los huéspedes: - Comed cuanto deseéis. Tripitaka dobló las manos y dio gracias al cielo. (p. 475)	D

合掌 (*he zhang*) es otro gesto budista que consiste en juntar las palmas de las manos para mostrar respeto a los dioses, recitando un salmo antes de empezar a comer. Juntar las palmas es también un gesto ritualizado entre los budistas para saludar a

Buda. 合掌 (*he zhang*) se convierte en 合十 (*he shi*) “juntando los diez”, cuando se juntan las dos palmas delante del pecho haciendo una reverencia, para evitar el temor entre las personas, y tiene el significado de paz. Como el budismo viene de la India, y las palmas juntas era un gesto de la India, el Budismo en China también lo ha conservado hasta ahora. Para los budistas, 合十 (*he shi*) representa el nivel más alto de los diez niveles, los diez dedos son los diez niveles. En el budismo, pues, el gesto de juntar las palmas tiene muchos matices gestuales y significados convencionalizados.

En el TM1 se usa una traducción que mantiene el significado y que transmite el gesto original al traducir 合掌諷起齋經 (*he zhang feng qi zhaijing*) por juntó las palmas de las manos y empezó a recitar un salmo. En el TM2 al traducir “dobló las manos” y “dio gracias al cielo” y no traducir 諷起齋經 (*feng qi zhaijing*) “empezar a recitar un salmo”, consideramos que se pierde el significado y el gesto originales.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
12. 三藏一見，連忙跳起身來， 合掌 當胸 道(...)。(p. 310)	juntar las palmas de las manos a la altura del pecho → para mostrar respeto o cortesía	TM1 Al ver a la mujer, Sanzang se levantó presuroso y, juntando las palmas de las manos , dijo (...). (p. 687)	D
		TM2 Al verla a su lado, Tripitaka dio un salto y, doblando las manos a la	D

		altura del pecho , preguntó, muy nervioso (...). (p. 618)	
--	--	--	--

En este caso, Tang Sanzang junta las palmas de las manos para decir algo con cortesía. En el TM1 se omite 當胸 (*dang xiong*), “a la altura del pecho”, y en el TM2 se traduce 合掌 (*he zhang*) por “doblar las manos”, pero el verbo “doblar” no significa lo mismo que “juntar”, por lo que consideramos que las dos traducciones pierden el significado original y el gesto original.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
13. 那三藏合掌低頭，孫大聖佯佯不睬，這沙僧轉背回身。(p. 267)	Juntar las manos y baja la cabeza → para agradecer la bondad de alguien	TM1 Al verlas, Sanzang juntó las palmas de las manos, bajó la cabeza y se puso a rezar (...). (p. 590)	D
		TM2 Al verlas, Tripitaka inclinó la cabeza y juntó las manos a la altura del pecho. (...). (p. 543)	D

En este caso a Tang Sanzang le da vergüenza mirar a unas chicas bellas cuya madre le ofrece a elegir. Puesto que él no quiere, hace este gesto para agradecerse, rechazando su bondad, pero en el texto original no está “se puso a rezar”, por lo tanto consideramos que es una traducción que pierde el gesto original y el significado. En cambio, en el TM2, al traducirse 合掌 (*he zhang*), “juntar las manos”, aquí se traduce

como “juntó las manos a la altura del pecho” es una traducción que pierde el significado y el gesto original.

TO	Trad. Literal → significado	TM	Tipos
14. 那長老卻丟了錫杖，解下斗篷， 整衣合掌 ，逕入山門。(p. 417)	Arreglarse bien la ropa y juntar las manos → para mostrar respeto	TM1 Sanzang dejó a un lado su báculo, se quitó su manto, se arregló bien la ropa y, con las palmas de las manos juntas como para orar , entró en el monasterio. (p. 906)	B
		TM2 El maestro se arregló las ropas lo mejor que pudo y atravesó la puerta principal con las manos respetuosamente dobladas . (p. 818)	C

Aquí el maestro Tang se había arreglado la ropa antes de entrar en el templo y luego juntó las palmas de las manos para mostrar su respeto a los Budas del templo. En el TM1 se añade “como para orar”, con lo que consideramos que es una traducción que mantiene el gesto original pero que pierde el significado. En el TM2, se traduce 合掌 (*he zhang*) por “doblar las manos”, pero el verbo “doblar” no se refiere al verbo “juntar”, de modo que, consideramos que la traducción no mantiene el gesto original, aunque sí el significado.

Para concluir este apartado, repasemos que sucede en el caso de Tang Sangzang en el proceso traslativo al pasar el lenguaje no verbal del original a las versiones traducidas. En el TM1, el tipo D (36%) ocupa el porcentaje más alto, lo cual muestra que las traducciones del TM1 tienden a perder el gesto y el significado original. Lo mismo ocurre en el TM2, donde el tipo D (57%) ocupa un porcentaje bastante más alto que los otros. Si comparamos el tipo A (21%) y el tipo C (29%) por su fondo y forma, el resultado es que un 50% de las traducciones del TM1 mantiene el significado original; mientras que en el TM2, la suma de las traducciones del tipo A (14%) y del tipo C (29%) equivale al 43% de las traducciones, proporción que se corresponde a las traducciones que que mantienen el significado original. De este modo, las cifras muestran que las traducciones de los gestos de Tang Sanzang del TM1 transmiten más el significado de los gestos originales que las del TM2. Todos estos datos quedan resumidos en la tabla 4.3.

Tabla 4.3 Resultados del análisis de las traducciones de los elementos de lenguaje no verbal de Tang Sanzang

Tipos	TM1 gestos	Porcent.	TM2 gestos	Porcent.
A	3	21%	2	14%
B	2	14%	0	0%
C	4	29%	4	29%
D	5	36%	8	57%

4.4 COMPARACIÓN DE LAS TRADUCCIONES DEL MISMO GESTO

Tal como hemos visto en el capítulo 3.4 determinados elementos del lenguaje no verbal de los personajes aparecen en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, lo cual es un recurso que emplea el autor no solo para caracterizar a los personajes y para que el lector los identifique claramente, sino también para preparar al lector para la siguiente paso en la acción narrativa. Por consiguiente, nos ha parecido que otro aspecto interesante desde el punto de vista traductológico es analizar si los traductores han sido coherentes en la traducción de dichos gestos, es decir, si los han traducido siempre igual o no. Para ello, hemos escogido una muestra para los que hemos recogido esta información de forma sistemática. El criterio para seleccionar la muestra ha sido el de la frecuencia, es decir, se han elegido aquellos gestos que aparecían más de 10 veces en las tablas de ocurrencia de los gestos de los tres personajes (véanse anexos 4, 5 y 6) al considerar que su alto nivel de frecuencia no solamente los convierte en los más representativos de los personajes, sino que asimismo nos puede proporcionar suficiente información sobre las tendencias por lo que al aspecto de la traducción se refiere. Por este motivo se han descartado los gestos de Zhu Bajie, ya que al haber aparecido sólo una vez, no pueden formar parte de este análisis. Los ejemplos seleccionados son los siguientes:

a) Sun Wukong:

- 拽開步 (*zhuai kai bu*, a grandes zancadas) (12),
- 睜火眼金睛 (*zheng huoyan jingjin* abrir los ojos de fuego y las pupilas doradas) (23),
- 幌一幌金箍棒 (*huang yi huang jin gu bang*, agitar el bastón) (26),

- 搖身一變 (*yaoshen yibian*, se transforma inmediatamente) (59),
- 叩頭 (*koutou*, echarse rostro en tierra golpear el suelo con la frente) (14), y
- 問訊 (*wen xun*, juntar las palmas de las manos a modo de saludo) (11).

b) Tang Sanzang:

- 叩頭 (*koutou*, echarse rostro en tierra golpear el suelo con la frente) (12), y
- 合掌 (*he zhang*, juntar las palmas de manos) (37).

4.4.1 SUN WUKONG

- 拽開步 (*zhuai kai bu*, a grandes zancadas):

1.	<p>TO: 你看他拽開步，迎著猛虎，道聲“業畜！那里去！”(...)。(p. 158)</p> <p>TM1: Lanzándose al encuentro del tigre, gritó (...) (p. 365) [D]</p> <p>TM2: <u>De dos zancadas</u> se llegó hasta donde estaba el tigre y gritó (...) (p. 354) [C]</p>
2.	<p>TO: 這猴王拽開步，跳到澗邊，使出那翻江攪海的神通 (...)。(p. 171)</p> <p>TM1: El Rey de los Monos, <u>a grandes pasos</u>, se encaminó a la orilla. (p. 388) [B]</p> <p>TM2: <u>De dos zancadas</u> se llegó hasta la orilla del torrente y, haciendo uso de su magia para trastornar los ríos y los mares (...) (p. 375) [C]</p>
3.	<p>TO: 好大聖，念動咒語，迎著風一變，果然就像那老和尚一般，藏了鐵棒，拽開步，徑來洞口 (...)。(p. 198)</p> <p>TM1: Se escondió el bastón, <u>a grandes zancadas</u> se acercó a la cueva. (p. 442)</p>

	<p>[A]</p> <p>TM2: (...) Escondió la barra de hierro y, llegándose <u>con paso vacilante</u> hasta la cueva (...). (p. 421) [C]</p>
4.	<p>TO: 好行者，<u>拽開步</u>，走近前觀看，那怪物 (...)。 (p. 313)</p> <p>TM1: Sun Wukong se dirigió derecho hacia la vieja (...). (p. 693) [D]</p> <p>TM2: <u>De dos zancadas</u> se llegó donde se encontraba el monstruo (...). (p. 625) [C]</p>
5.	<p>TO: 好行者，<u>拽開步</u>，徑上山來，對樵子叫聲“大哥”，道個問訊。(p. 368)</p> <p>TM1: <u>Dando grandes zancadas</u> empezó a subir a la montaña. (...) (p. 804) [A]</p> <p>TM2: Se adelantó a sus hermanos y, <u>dirigiéndose</u> al leñador como (...). (p. 726) [D]</p>
6.	<p>TO: 這大聖觀看不盡，<u>拽開步</u>徑至門前，厲聲高叫道 (...)。 (p. 591)</p> <p>TM1: El Gran Sabio no pudo por menos de admirar algún tiempo los paisajes montañosos, mas al fin se arrancó a la contemplación de tan espléndido cuadro y <u>se dirigió rápidamente</u> a la entrada de la cuerva. (p. 1268) [D]</p> <p>TM2: (...) Sin prestar mayor atención a la belleza del paisaje, el Gran Sabio <u>se llegó</u> hasta las puertas de la caverna y, (...). (p. 1138) [D]</p>
7.	<p>TO: 即轉步，搖身一變，變做個乾乾淨淨的小和尚，穿一領緇衣，年紀只有二八，肩上背著一個藍布包袱。<u>拽開步</u>，來到前邊，叫道 (...)。 (p. 655)</p> <p>TM1: Sun Wukong se sacudió y al momento se convirtió en un novicio de unos dieciséis años, limpito y de buen aspecto, vestido con un hábito negro, con un saco de lona azul a la espalda. <u>Con rápido paso</u> se acercó al árbol (...). (p. 1429) [C]</p> <p>TM2: Bajó a toda prisa del montículo y, sacudiendo ligeramente el cuerpo, se convirtió en un monje joven de aproximadamente dieciséis años y con una bolsa de color azul al hombro. <u>Se llegó corriendo</u> hasta donde estaba el maestro y le</p>

	preguntó (...). (p. 1259) [D]
8.	<p>TO: 行者化原身，拿了扇子，叫道：“我在此間不是？謝借了，謝借了！” <u>拽開步</u>，往前便走。 (p. 694)</p> <p>TM1: Sun Wukong recuperó su aspecto habitual, tomó el abanico y gritó : ¡ Estoy aquí! ¿ No me ves? Gracias por el abanico. ¡ Muchas gracias! <u>Con paso rápido</u> se dirigió a la salida. (p. 1521) [C]</p> <p>TM2: (...) el Peregrino, recobrando la forma que le era habitual. – Te agradezco que me hayas prestado el abanico- y <u>se dirigió hacia</u> la puerta de la caverna. (p. 1334) [D]</p>
9.	<p>TO: 行者聞言，<u>拽開步</u>，敲著鑼，徑入前門里看 (...). (p. 813)</p> <p>TM1: Sun Wukong oído esto, <u>apresuró el paso</u>, se dirigió a las puertas principales y miró. (p. 1812) [C]</p> <p>TM2: El Peregrino <u>se lanzó</u> hacia el interior, sin dejar de golpear el gong. Sorprendido, vio que dentro de la caverna (...). (p. 1565) [D]</p>
10.	<p>TO: <u>拽開步</u>，提著鐵棒，走將進去看時，也不見動靜。 (p. 962)</p> <p>TM1: (...) <u>Volvió atrás rápidamente</u> con el bastón preparado. (p. 2166) [D]</p> <p>TM2: (...) agarrando la barra de hierro, se llegó hasta allí en <u>unas cuantas zancadas</u>. (p. 1843) [A]</p>
11.	<p>TO: 好大聖，收了棒，束束裙，<u>拽開步</u>，轉過山坡，忽聽得潺潺水響。 (p. 1000)</p> <p>TM1: El magnífico Gran Sabio escondió su barra, se ciñó bien el cinturón y <u>a paso rápido</u> dio la vuelta a la montaña por sus laderas. De pronto llegó a su oído un murmullo de agua. (p. 2250) [C]</p> <p>TM2: (...) guardando la barra de hierro, se arremangó la túnica y <u>se dirigió</u> a la otra vertiente de la montaña. (p. 1913) [D]</p>
12.	TO: 好大聖， <u>拽開步</u> ，跳上獨木橋，搖搖擺擺。 (p. 1122)

	<p>TM1: (...) <u>Se acercó rápidamente</u> al puente, balanceándose, pasó en un momento a la otra (...). (p. 2555) [D]</p> <p>TM2: No había acabado de decirlo, cuando se encaramó al madero y lo atravesó <u>a grandes zancadas</u>. (p. 2153) [A]</p>
--	---

Las dos versiones en español tienen diferentes maneras de traducir 拽開步 (*zhuai kai bu*), a grandes zancadas. Según nuestros cálculos, en el TM1 las traducciones correspondientes al tipo D aparecen cinco veces y ocupan la mayor frecuencia; mientras que en el TM2 aparecen seis traducciones correspondientes al tipo D. Estas cifras muestran que en el TM1 y en el TM2 se utilizan más traducciones del tipo D, que son traducciones que pierden tanto el significado como el gesto original, respectivamente. Los traductores de los dos textos traducidos tienen tendencia a omitir los gestos, por ejemplo, se traducen 踐開步 como “dirigirse”, que no tiene este significado en el texto original. Consideramos que quizás los traductores omiten la traducción de este gesto porque no les parece importante o porque les parece que ya se transmite el significado en las traducciones que han hecho.

- 睜火眼金睛 (*zheng huoyan jinjing*, abrir sus ojos ígneos de pupilas doradas):

1.	<p>TO:那大聖睜圓火眼金睛，低頭看時，原來佛祖右手中指寫著 (...)。(p. 75)</p> <p>TM1: El Gran Sabio <u>abrió bien sus ojos de fuego</u>, miró hacia abajo y en el dedo mediano del Buda leyó la inscripción (...). (p. 177) [C]</p> <p>TM2: el Gran Sabio así lo hizo, tras aguzar cuanto pudo <u>sus ojos de fuego y sus pupilas de diamante</u>, vio (...). (p. 203) [C]</p>
----	--

2.	<p>TO: 大聖睜開火眼金睛，點著頭兒高叫道 (...)。(p. 89)</p> <p>TM1: El Gran Sabio <u>abrió muy grandes sus ojos de fuego</u> y, asintiendo con la cabeza, gritó (...). (p. 211) [C]</p> <p>TM2: (...) el Gran Sabio, sacudiendo la cabeza y <u>abriendo</u> cuanto le era posible <u>sus fieros ojos de pupilas de diamante</u> (...). (p. 228) [D]</p>
3.	<p>TO: 他打個唿哨，跳在空中。火眼金睛，用手搭涼篷，四下里觀看，更不見馬的蹤跡。(p.169)</p> <p>TM1: Diciendo esto, Sun Wukong silbó y se elevó muy alto. Formando visera con la mano, examinó todo alrededor con <u>sus ojos ígneos de pupilas doradas</u>, pero no descubrió la menos huella del caballo. (p. 384) [A]</p> <p>TM2: Haciendo pantalla con la mano, escudriñó <u>con sus ojos de fuego</u> todo el paisaje (...). (p. 372) [C]</p>
4.	<p>TO:那怪轉過眼來，看見行者咨牙俵嘴，火眼金睛，磕頭毛臉，就是個活雷公相似，慌得他手麻腳軟 (...)。(p. 214)</p> <p>TM1: El demonio miró y vio a un ser muy parecido a un dios del trueno: un rostro muy estrecho, dientes afilados, <u>mirada de fuego</u>, cabeza aplastada y cara peluda. (p. 477) [D]</p> <p>TM2: El monstruo se dio la vuelta y, horrorizado, vio los dientes saltones, la boca amenazante, <u>los ojos fulgurantes, las pupilas encendidas</u>, la cabeza (...). (p. 447) [C]</p>
5.	<p>TO:又一個，使一根金箍鐵棒，他生得火眼金睛。(p. 233)</p> <p>TM1: (...) El segundo lleva un bastón de hierro con anillos dorados. <u>Tiene ojos de fuego y pupilas doradas</u> (...). (p. 518) [A]</p> <p>TM2: (...) El otro se servía de una barra de hierro <u>con los extremos de oro y tenía unas pupilas de diamante y unos ojos que parecían echar fuego</u>. (p. 482) [C]</p>

6.	<p>TO: 只見那行者自南山頂上，摘了幾個桃子，拖著鉢盂，一筋斗，點將回來； <u>睜火眼金睛觀看</u>(...)。(p.311)</p> <p>TM1: (...) Sun Wukong, habiendo recogido en la cumbre de la montaña meridional varios duraznos, los puso en la escudilla, dio un salto en el aire y al momento se encontró al lado del maestro. <u>Miró fijamente a la mujer con sus ojos ígneos de pupilas doradas</u> (...). (p.688) [A]</p> <p>TM2: Cuando se halló encima de sus hermanos, <u>abrió cuanto pudo sus ojos de fuego y sus pupilas de diamante</u> y descubrió con asombro que (...). (p.620) [C]</p>
7.	<p>TO: 行者道：“想是他鑽進林子里尋柴去了。等我看看來。”好大聖，<u>睜開火眼金睛</u>，漫山越嶺的望處，卻無蹤跡。(p. 370)</p> <p>TM1: <u>Abriendo mucho sus ojos ígneos con pupilas doradas</u>, el Gran Sabio miró atentamente toda la montaña (...). (p. 807) [A]</p> <p>TM2: El Gran Sabio <u>abrió cuanto pudo sus ojos de fuego y sus pupilas de diamante</u>, pero, aunque escudriñó la montaña con sumo cuidado (...). (p. 729) [C]</p>
8.	<p>TO: 奈何師父不聽人說。我老孫<u>火眼金睛</u>，認得好歹。(p.470)</p> <p>TM1: (...) <u>Con mis ojos ígneos de pupilas doradas</u> yo lo veo todo: el bien y el mal. (p. 1014) [A]</p> <p>TM2: (...) Como sabéis, poseo <u>unos ojos de fuego y unas pupilas de diamante</u> que me capacitan para distinguir con claridad el bien del mal. (p. 918) [C]</p>
9.	<p>TO: 急收雲頭，按落河邊道：“師父，寬哩!寬哩!去不得!老孫<u>火眼金睛</u>，白日裏常看千里，兇吉曉得是。(p. 551)</p> <p>TM1: (...) <u>Con mis ojos ígneos de pupilas doradas</u> veo de adí todo lo que nos espera en una distancia de mil <i>li</i>, y hasta de noche puedo ver lo que sucede (...). (p. 1180) [A]</p> <p>TM2: (...) como sabéis, poseo <u>unos ojos de fuego y unas pupilas de diamante</u> , que me permiten distinguir el bien del mal a una distancia de más de mil</p>

	kilómetros durante el día (...). (p. 1065) [C]
10.	<p>TO: 行者擠到近處，閃開火眼金睛，仔細看時，那榜上卻云 (...). (p. 789)</p> <p>TM1: (...) Sun Wukong logró acercarse y <u>con la penetrante mirada de sus ojos ígneos de pupilas doradas</u> lo leyó todo (...). (p. 1755) [A]</p> <p>TM2: (...) <u>Abriendo los ojos cuanto pudo, el Peregrino dirigió sus pupilas diamantinas</u> hacia el documento (...). (p. 1519) [D]</p>

Consideramos que en la mayoría de las traducciones de 睜火眼金睛 (*zheng huoyan jingjin*) del TM1, abrir los ojos de fuego y las pupilas doradas, se transmite el gesto original y se mantiene el significado, ya que aparece en siete ocasiones, y sus traducciones son consistentes, de modo que podemos observar que los traductores casi siempre traducen este gesto con la misma expresión. En cambio, en el TM2 se utiliza en siete ocasiones el tipo C, lo cual significa que las traducciones del TM2 no transmiten el gesto original exactamente, pero sí mantienen el significado original.

- 把金箍棒幌一幌 (*ba jingubang huang yi huang*, agitar el bastón):

1.	<p>TO: 好大聖，喝聲“變”也變做三頭六臂；把金箍棒幌一幌，也變作三條；六只手拿著三條棒架住。這場鬥，真個是地動山搖 (...). (p. 44)</p> <p>TM1: Al instante también se convirtió en un ser con tres cabezas y seis brazos. <u>Alzó su barra de hierro de anillos dorados</u> y en sus manos (...). (p. 107) [C]</p> <p>TM2: En un abrir y cerrar de ojos, se convirtió en una horrenda criatura de tres cabezas y seis brazos, que sostenían, amenazadores, las tres barras de hierro en</p>
----	--

	las que se mutó <u>el arma de los extremos de oro</u> (...). (p. 140) [C]
2.	<p>TO: 大聖即現本相，耳躲里掣出<u>金箍棒，幌一幌</u>，碗來粗細，咄的一聲道：“你是那方怪物，敢大膽偷摘我桃！”(p. 51)</p> <p>TM1: (...) Sun Wukong, de la brusca sacudida, se despertó. Inmediatamente, tomó su aspecto ordinario y se sacó de la oreja <u>el bastón de anillos dorados</u>. <u>Agitándolo</u>, lo convirtió en uno muy grande (...). (p. 122) [C]</p> <p>TM2: (...) recobró al instante su forma habitual, <u>echando</u> rápidamente mano de su <u>barra de hierro</u>, que en un abrir y cerrar de ojos adquirió el grosor de un cuento de arroz. (p. 154) [A]</p>
3.	<p>TO:好大聖，<u>把金箍棒幌一幌</u>，萬道彩雲生。那馬看見拿棒，恐怕打來，慌得四隻蹄急如飛電，颼的跑將去了。(p. 261)</p> <p>TM1: Y el Gran Sabio <u>apretó su bastón</u>. En el mismo momento afluyeron de todas partes nubes luminosas. (p. 576) [C]</p> <p>TM2: (...) y <u>sacudió una sola vez la barra de hierro</u>. Al punto empezó a emitir incontables rayos de luz de colores. (p. 531) [C]</p>
4.	<p>TO: 孫大聖著實心焦，將身一縱，跳上那巔峰頭，喝一聲叫“變!”變作三頭六臂，似那大鬧天宮的本象。<u>將金箍棒，幌一幌</u>，變作三根金箍棒，劈哩扑辣的，往東打一路，往西打一路，兩邊不住的亂打。(p. 471)</p> <p>TM1: (...) al punto se convirtió en un ser con tres cabezas y seis brazos. Era la misma apariencia que había tomado cuando armó el alboroto en las mansiones celestes. Luego tomó <u>su bastón, lo agitó</u> y en un instante dispuso de tres. (p. 1015) [A]</p> <p>TM2: (...) y al instante se convirtió en una criatura de tres cabezas y seis brazos, exactamente igual que cuando sumió el Cielo en aquella tremenda confusión. <u>Agitó</u>, al mismo tiempo, <u>la barra de hierro</u> y ésta se multiplicó inesperadamente por tres. (p. 919) [A]</p>
5.	<p>TO: 行者轉身欲行，卻又回來道：“師父，我知你沒甚坐性，我與你個安身法兒。”即<u>取金箍棒，幌了一幌</u>，將那平地下周圍畫了一道圈子，請唐僧</p>

	<p>坐在中間 (...)。 (p. 585)</p> <p>TM1: Diciendo esto, tomó <u>su bastón con anillos dorados</u> y después de <u>agitarlo</u> en el aire, trazó un círculo en la tierra. Luego ordenó a Sanzang que se sentara en el centro (...). (p. 1255) [C]</p> <p>TM2: Se sacó de la oreja <u>la barra de los extremos de oro</u> y trazó en el suelo un gran círculo. A continuación pidió al monje Tang que se sentara en el centro (...). (p. 1127) [C]</p>
6.	<p>TO: 行者聞言道：“既如此，等我教他快走。” <u>把金箍棒幌一幌</u>，喝了一聲，那馬溜了如飛似箭，順平路往前去了。 (p. 654)</p> <p>TM1: Diciendo esto Sun Wukong se puso a <u>agitar su bastón</u> y gritó al caballo. (p. 1426) [A]</p> <p>TM2: (...) contestó el Peregrino y <u>agitó la barra de los extremos de oro</u>, al tiempo que lanzaba su grito. (p. 1257) [C]</p>
7.	<p>TO: 眾賊罵道：“禿廝無禮！還我大王的來！”那廝們圈子陣把行者圍在中間，舉槍刀亂砍亂搨。這大聖<u>把金箍棒幌一幌</u>，碗來粗細，把那伙賊打得星落云散，湯著的就死，挽著的就亡 (...)。 (p. 663)</p> <p>TM1: (...) El Gran Sabio Sun Wukong <u>agitó</u> en el aire <u>su bastón mágico</u> y éste tomó el grosor de una escudilla. (p. 1446) [C]</p> <p>TM2: (...) El Gran Sabio <u>sacudió ligeramente la barra de hierro</u> y al instante adquirió el grosor de un cuenco de arroz. (p. 1274) [A]</p>
8.	<p>TO: 好大聖，去耳朵里摸出<u>金箍棒，幌一幌</u>，碗來粗細，望道士劈臉打來。那道士急轉身躲過 (...)。 (p. 847)</p> <p>TM1: El magnífico Gran Sabio sacó <u>el bastón</u> escondido en la oreja, lo <u>agitó</u>, con lo que al momento adquirió el grosor de una escudilla (...). (p. 1894) [A]</p> <p>TM2: Con una rapidez pasmosa el Gran Sabio se sacó de la oreja <u>la barra de los extremos de oro</u>, <u>la sacudió</u> ligeramente y al punto adquirió el grosor de un cuenco de arroz (...). (p. 1628) [C]</p>

9.	<p>TO: 又將金箍棒取在手中，掂一掂，幌一幌，叫聲“寶貝，變！”即變做千百口剃頭刀兒 (...)。 (p. 980)</p> <p>TM1: (...) Luego cogió <u>el bastón de anillos dorados</u>, lo hizo <u>girar</u>, lo enarboló y gritó (...). (p. 2205) [C]</p> <p>TM2: (...) En cuanto hubo impartido esas instrucciones, <u>sacudió ligeramente la barra de los extremos de oro</u> y exclamó (...). (p. 1877) [C]</p>
10.	<p>TO: 行者見大的個使一條齊眉棍，跳阿跳的，即耳朵里取出金箍棒來，幌一幌，碗來粗細，有丈二三長短 (...)。 (p. 1020)</p> <p>TM1: (...) Entonces se levantó, se sacó de la oreja <u>el bastón de anillos dorados</u> y <u>lo agitó</u> en el aire. (p. 2303) [C]</p> <p>TM2: (...) el Gran Sabio se sacó de la oreja <u>la barra de los extremos de oro y, sacudiéndola</u> ligeramente, adquirió el grosor de un cuenco de arroz y una largura (...). (p. 1957) [C]</p>

En el caso de 金箍棒 (*jingubang*) hemos observado que recibe otros nombres en chino, como pueden ser 寶貝 (*baobei*, tesoro), 繡花針兒 (*xiuhua zhenr*, aguja de bordar), 如意棒 (*ruyi bang*, bastón talismán), 棍子 (*gunzi*, bastón), 叉兒棒 (*char bang*, frámea) o 鐵棒 (*tie bang*, barra de hierro). En las traducciones al español, tanto en el TM1 como en el TM2 encontramos siete ejemplos del tipo C y 3 ejemplos del tipo A. Las cifras muestran que los dos textos traducidos pierden el gesto original pero mantienen el significado. Eso quiere decir que los traductores han intentado traducir el significado de este gesto, pero quizás pierden la imagen del gesto sin darse cuenta, y las traducciones son coherentes en los dos textos.

- 搖身一變 (*yao shen yi bian*, sacudirse):

1.	<p>TO: 悟空捻著訣，念動咒語，搖身一變，就變做一棵松樹。(P. 19)</p> <p>TM1: Sun Wukong hizo un ademán mágico con las manos pronunció un conjuro, <u>se sacudió</u> y quedó (...). (p. 52) [D]</p> <p>TM2: Wu-Kung hizo el signo mágico, pronunció el embrujo, <u>sacudió el cuerpo</u> y al instante se convirtió en (...). (p. 91) [D]</p>
2.	<p>TO: 大聖駕著雲，念聲咒語，搖身一變，就變做赤腳大仙模樣 (...)。(p. 52)</p> <p>TM1:) Y el Gran Sabio, entre tanto, pronunció el conjuro, <u>se sacudió</u> y al punto tomó el aspecto (...). (p. 126) [D]</p> <p>TM2: (...) el Gran Sabio recitó un conjuro y <u>con un simple movimiento del cuerpo</u>, se revistió de los rasgos del (...). (p. 156) [D]</p>
3.	<p>TO: 大聖慌了手腳，就把金箍棒捏做繡花針，藏在耳內，搖身一變，變作個麻雀兒，飛在樹梢頭釘住。(p. 66)</p> <p>TM1: (...) convirtió en seguida su bastón en una aguja, se la escondió en la oreja, <u>se sacudió</u> y se transformó al punto en un (...). (p. 157) [D]</p> <p>TM2: (...) el Gran Sabio redujo la barra de hierro al tamaño de una aguja de bordar y se la escondió en un oído. Después, <u>con un breve estremecimiento del cuerpo</u>, se convirtió en (...). (p. 184) [D]</p>
4.	<p>TO: 卻說那大聖已到灌江口，搖身一變，變作二郎爺爺的模樣，按下雲頭，逕入廟里。(p. 67)</p> <p>TM1: Este, entre tanto, había llegado allí. <u>Se sacudió</u> y tomó la apariencia de (...). (p. 161) [D]</p> <p>TM2: El Gran Sabio, en efecto, no tardó en llegar a ese punto y, <u>con una leve sacudida del cuerpo</u>, se convirtió en (...). (p. 187) [D]</p>
5.	<p>TO: 他即搖身一變，變做三頭六臂；把如意棒幌一幌，變作三條 (...)。(P.</p>

	<p>73)</p> <p>TM1: (...) Al fin, el Gran Sabio <u>se sacudió</u> y se convirtió en un monstruo (...). (p. 171) [D]</p> <p>TM2: (...) el Gran Sabio <u>sacudió una sola vez su cuerpo</u> y se convirtió en (...). (p. 197) [D]</p>
6.	<p>TO: 他就一骨魯跳起。欲要開門出看，又恐惊醒師父。你看他弄個精神，<u>搖身一變</u>，變做一個蜜蜂兒。(P. 186)</p> <p>TM1: (...) se dirigió hacia la puerta, pero temió despertar al maestro. Entonces recurrió de nuevo a sus hechicerías y, <u>sacudiéndose</u>, se convirtió en (...). (p. 417) [D]</p> <p>TM2: (...) Pero cayó en la cuenta de que podía despertar a su maestro y, <u>de una sacudida</u>, se convirtió (...). (p. 401) [D]</p>
7.	<p>TO: 逕來到禪堂前，<u>搖身一變</u>，變做個蜜蜂兒，飛將進去(...)。(p.189)</p> <p>TM1: Al hallarse ante la Sala de la Contemplación, <u>se sacudió</u> y, convertido en (...). (p. 422) [D]</p> <p>TM2: Llegó al salón Zen cuando el sol apuntaba ya por el horizonte. <u>Sacudió el cuerpo</u> y se transformó nuevamente en (...). (p. 405) [D]</p>
8.	<p>TO: 行者卻弄神通，<u>搖身一變</u>，變得就如那女子一般，獨自個坐在房里等那妖精。(p. 212)</p> <p>TM1: Sun Wukong pronunció un conjuro, <u>se sacudió</u>, tomó el aspecto de (...). (p. 473) [D]</p> <p>TM2: (...) mientras el Peregrino <u>sacudía el cuerpo</u> y, valiéndose del poder de su magia (...). (p. 443) [D]</p>
9.	<p>TO: 行者不叫門，且不驚動妖怪，捻著訣，念個咒語，<u>搖身一變</u>，變做一個花腳蚊蟲，真個小巧!有詩為証。(p. 243)</p> <p>TM1: Sun Wukong no llamó, temiendo despertar a la guardia, pero pronunció</p>

	<p>un conjuro, <u>se sacudió</u> y se convirtió en (...). (p. 539) [D]</p> <p>TM2: (...) hizo un signo mágico, recitó su correspondiente conjuro y, <u>con una leve sacudida del cuerpo</u>, se convirtió en (...). (p. 500) [D]</p>
10.	<p>TO: 這大聖走出廳房，<u>搖身一變</u>，變作個紅蜻蜓兒，飛出前門，趕上八戒。 (p. 266)</p> <p>TM1: Al salir de la casa, el Gran Sabio se sacudió, se convirtió en (...). (p. 587) [D]</p> <p>TM2: En cuanto se hubo encontrado en la oscuridad, el Gran Sabio sacudió ligeramente el cuerpo y se convirtió en (...). (p. 540) [D]</p>

En cuanto a 搖身一變 (*yaoshen yibian*), “se transforma inmediatamente”, observamos que en el TM1 y en el TM2 casi siempre se traduce como “sacudirse” o “sacudirse el cuerpo”, de modo que según los parámetros de nuestro análisis, las traducciones no mantienen el gesto original y pierden también el significado. En este caso los dos traductores lo traducen siempre más o menos igual, así que por lo menos son coherentes.

- 叩頭 (*kou tou*, hacer una reverencia arrodillándose y tocando el suelo con la frente):

1.	<p>TO: 猴王<u>叩頭</u>道：“弟子飄洋過海 (...)”。 (p. 10)</p> <p>TM1:– He atravesado los océanos; durante más de diez años he peregrinado por tierra firme y al fin he llegado aquí- contestó <u>haciendo una nueva reverencia</u> el Rey de los Monos. (p. 34) [D]</p> <p>TM2:– Vuestro humilde servidor- respondió el Rey de los Monos, <u>sin atreverse</u></p>
----	--

	<u>a levantar la vista del suelo</u> (...). (p. 75) [D]
2.	<p>TO: 猴王聽說，滿心歡喜，朝上叩頭道：“好，好，好! (p. 11)</p> <p>今日方知姓也。萬望師父慈悲!既然有姓，再乞賜個名字 (...)</p> <p>TM1: Al oír esto, el Rey de los Monos se sintió muy dichoso y, <u>haciendo reverencias</u>, exclamó agradecido (...). (p. 35) [C]</p> <p>TM2: - ¡ Qué bien!- exclamó el Rey de los Monos, alborozado, sin dejar de <u>inclinarse</u> ante su venerable maestro (...). (p. 76) [C]</p>
3.	<p>TO: 悟空叩頭謝了，洗耳用心，跪于榻下。(p. 16)</p> <p>TM1: (...) Sun Wukong <u>hizo una profunda reverencia</u>, volvió a arrodillarse ante el lecho (...). (p. 45) [D]</p> <p>TM2: Wu-Kung <u>tocó varias veces seguidas el suelo con la frente</u> en señal de gratitud, se lavó los oídos y, arrodillándose ante la cama (...). (p. 85) [A]</p>
4.	<p>TO: 悟空聞說，毛骨悚然，叩頭禮拜道：“萬望老爺垂憫，傳與躲避三災之法，到底不敢忘恩。(p. 17)</p> <p>TM1: Al oír las palabras del patriarca a Sun Wukong se le pusieron los pelos de punta. <u>Prosternándose</u> ante él (...). (p. 48) [C]</p> <p>TM2: (...) En cuanto lo hubo Wu-Kung, los pelos se le pusieron de punta y, <u>arrodillándose</u> respetuosamente ante su maestro, dijo (...). (p. 87) [C]</p>
5.	<p>TO: 祖師道：“世上無難事，只怕有心人。” 悟空聞得此言，叩頭禮拜，啟道 (...). (p. 18)</p> <p>TM1: Sun Wukong al oír esto, <u>se inclinó</u> respetuosamente ante él. (p. 50) [D]</p> <p>TM2: Al oír esas palabras, Wu-Kung <u>se echó rostro en tierra y, golpeando repetidamente el suelo con la frente</u>, imploró con humildad (...). (p. 89) [C]</p>
6.	<p>TO: 若不傳他，必然加害：你之性命又不可保。悟空叩頭道：“只望師父恕罪！”祖師道 (...). (p. 19)</p>

	<p>TM1: – Soy culpable, perdonadme, maestro –suplicó Sun Wukong <u>haciendo una profunda reverencia</u>. (p. 53) [D]</p> <p>TM2: – Os pido que me perdonéis – suplicó Wu-Kung, <u>golpeando el suelo con la frente</u>. (p. 92) [D]</p>
7.	<p>TO: 行者見了，忍不住厲聲高叫道：“菩薩，弟子孫悟空志心朝禮。”菩薩教：“外面俟候。”行者叩頭道：“菩薩，我師父有難 (...)”。(p. 579)</p> <p>TM1: – Misericordiosa bodhisattva, mi maestro está en peligro- no cejó Sun Wukong (...). (p. 1242) [D]</p> <p>TM2: – Sí, señora – contestó el Peregrino, <u>echándose rostro en tierra</u>- pero la vida de mi maestro corre un grave peligro (...). (p. 1116) [D]</p>
8.	<p>TO: 行者抹淚叩頭道：“縱是弟子不善，也當將功折罪，不該這般逐我 (...)”。(p. 666)</p> <p>TM1: – Sea- respondió Sun Wukong-, (...). (p. 1454) [D]</p> <p>TM2: (...) el Peregrino, <u>echándose rostro en tierra</u> con los ojos anegados totalmente en lágrimas (...). (p. 1280) [D]</p>
9.	<p>TO: 如來道：“你自快去保護唐僧來此求經罷。”大聖叩頭謝道：“上告如來得知。”(p.683)</p> <p>TM1: El Gran Sabio dio <u>con la frente en el suelo</u> y dijo (...). (p. 1496) [D]</p> <p>TM2: El Gran Sabio <u>se echó rostro en tierra y, golpeando repetidamente el suelo con la frente</u> en señal de agradecimiento (...). (p. 1315) [A]</p>
10.	<p>TO:菩薩將柳枝連拂几點甘露，霎時間，煙火俱無，黃沙絕跡。行者叩頭道：“不知大慈臨凡，有失回避。敢問菩薩何往？”(p. 827)</p> <p>TM1: (...) exclamó Sun Wukong, sin cesar en sus <u>inclinaciones</u> (...). (p. 1845) [D]</p> <p>TM2: (...) dijo el Peregrino, <u>golpeando repetidamente el suelo con la frente</u> (...). (p. 1590) [D]</p>

La mayoría de las traducciones del TM1 de 叩頭 (*koutou*), hacer una reverencia arrodillándose y tocando el suelo con la frente, de Sun Wukong, responden a las características del tipo D, que aparece hasta ocho veces. Esto nos indica que las traducciones del TM1 tienden a perder el gesto original y el significado. En el TM2 encontramos cinco traducciones del tipo D, lo cual significa que en la mayoría de las traducciones del TM2 se pierden los gestos originales y el significado. Las traducciones del TM1 son poco coherentes, porque se utilizan distintas fórmulas para un mismo referente, como “hacer reverencias”, “prosternarse”, “inclinarse”, o bien se omite este gesto; en cambio, las del TM2 son bastante coherentes en el caso de este gesto.

- 問訊 (*wen xun*, juntar las palmas de las manos a modo de saludo):

1.	<p>TO: 真個大聖藏了鐵棒，放下衣襟，上前叫道：“老公公，問訊了。” (p. 245)</p> <p>TM1: Sun Wukong escondió su bastón, se arregló bien la ropa y, acercándose al anciano, le dijo: - Respectable anciano, <u>permitidme</u> que os pregunte algo. (p. 542) [D]</p> <p>TM2: El Gran Sabio dejó a un lado la barra de hierro, se arregló las ropas lo mejor que pudo y, acercándose al anciano, dijo: - <u>Aceptad mis más humildes respetos</u>. (p. 502) [C]</p>
2.	<p>TO: 好行者，拽開步，徑上山來，對樵子叫聲“大哥”，道個問訊。(p. 368)</p> <p>TM1: Dandos grandes zancadas empezó a subir a la montaña. Cuando llegó adonde estaba el leñador, le trató de hermano mayor y <u>empezó a hacerle preguntas</u>. Después de responder al saludo, el leñador inquirió (...). (p. 804) [D]</p> <p>TM2: Se adelantó a sus hermanos y dirigiéndose al leñador como “hermano</p>

	mayor”, <u>dobló las manos y le saludó con inesperado respeto.</u> (p. 726) [C]
3.	<p>TO: 行者放下鉢盂，覲面<u>道個問訊</u>，叫：“老公公，貧僧問訊了。”那老翁即便回禮道：“長老那里來的？” (p. 590)</p> <p>TM1: (...) Dejando la escudilla en el suelo, Sun Wukong <u>hizo una reverencia</u> al anciano y le dijo: - Permitidme que os haga una pregunta, respetable abuelo. (p. 1265) [C]</p> <p>TM2: (...) El Peregrino dejó en el suelo el cuenco de las limosnas e, inclinándose ante el viejo, dijo, respetuoso: - Este humilde clérigo <u>tiene el placer de saludaros.</u> (p. 1136) [C]</p>
4.	<p>TO: 但只見那門外有一個老婆婆，端坐在草墩上績麻。行者上前，<u>打個問訊</u>道：“婆婆 (...)。” (p. 619)</p> <p>TM1: (...) A las puertas vio a una anciana que, sentada en un montón de heno, torcía cáñamo. Sun Wukong se acercó, la <u>saludó</u> y dijo(...). (p. 1345) [C]</p> <p>TM2: (...) El Peregrino se acercó a ella y, <u>juntando las palmas de las manos a manera de saludo</u>, se inclinó ante ella (...). (p. 1193) [A]</p>
5.	<p>TO: 不時來至門首，見一個老道人，盤坐在綠茵之上。大聖放下瓦鉢，近前<u>道問訊</u>。 (p. 621)</p> <p>TM1: (...) El Gran Sabio dejó la vasija en el suelo, se acercó al anciano y lo <u>saludó cortésmente.</u> (p. 1350) [C]</p> <p>TM2: (...) El Gran Sabio se acercó a la puerta y vio a un taoísta sentado sobre la hierba con las piernas cruzadas. Se levantó ligeramente, cuando el Peregrino le saludó con <u>una leve inclinación de cabeza</u>, y dijo (...). (p. 1197) [D]</p>
6.	<p>TO: 行者近前作禮道：“樵哥，<u>問訊了</u>。” (p. 688)</p> <p>TM1: Sun Wukong se acercó al leñador e, inclinándose amablemente, dijo: - ¡Querido hermano mío, <u>acepta mi saludo!</u> (p. 1508) [C]</p> <p>TM2: – Aceptad mi sincero saludo – dijo el Peregrino, <u>inclinando levemente la</u></p>

	<u>cabeza</u> . (p. 1323) [D]
7.	<p>TO: 行者上前打了個問訊道：“接喏。”那娘娘道：(...)。(p. 815)</p> <p>TM1: Sun Wukong se acercó a la reina y dijo: - ¿Qué tal? (p. 1816) [D]</p> <p>TM2: (...) Llegándose hasta ella, el Peregrino se inclinó respetuosamente y dijo: <u>-Os presento mis respetos</u>, señora - (p. 1568) [C]</p>
8.	<p>TO: 行者止不住腳，近前叫道：“毗藍婆菩薩，問訊了。”那菩薩即下榻，合掌回禮 (...)。(p. 852)</p> <p>TM1: Sun Wukong se acercó a ella, se prosternó y exclamó: - ¡ On, bodhisattva Vairambha! ¡ <u>Os saludo!</u> (p. 1906) [C]</p> <p>TM2: (...) Al reconocerla, el Peregrino aceleró el paso y, llegándose hasta ella, la saludó diciendo: - <u>Os presento mis respetos</u>, Bodhisattva. (p. 1637) [C]</p>
9.	<p>TO: 好大聖，躲離了他們，徑直近前，對那老者躬身道：“老公公，貧僧問訊了。” (p. 857)</p> <p>TM1: Entonces nuestro magnífico Gran Sabio se dirigió derecho al lugar donde estaba el anciano y, al llegar cerca de él, hizo una respetuosa reverencia.</p> <p>- Venerable abuelo! ¡Permitid a este humilde monje que <u>os salude!</u>- dijo muy cortés. (p. 1915) [C]</p> <p>TM2: (...) el Gran Sabio se llegó hasta donde estaba el anciano e, inclinándose con inesperado respeto, le saludó, diciendo: - <u>Os presento mis respetos</u>, señor. (p. 1645) [C]</p>
10.	<p>TO: 他三個各逞雄才，使了一路，按下祥雲，把兵器收了。到唐僧面前問訊，謝了師恩 (...)。(p. 1021)</p> <p>TM1: (...) bajaron a tierra en sus nubes, escondieron las armas, se presentaron ante su maestro <u>para saludarlo</u> y le dieron las gracias. (p. 2306) [C]</p> <p>TM2: (...) Antes de volver a sentar a la mesa, se llegaron hasta donde estaba el monje Tang e, <u>inclinándose ante él</u>, le dieron las gracias por aquellos momentos</p>

	de relajante (...). (p. 1959) [C]
--	-----------------------------------

En las traducciones de 問訊 (*wen xun*), juntar las palmas de las manos a modo de saludo, observamos que el tipo C aparece siete veces en el TM1 y en el TM2 respectivamente, de ahí que las traducciones pierden el gesto original pero mantienen el significado. Las traducciones del TM1 son bastante coherentes, porque se suele utilizar “saludar” para traducir este gesto, en cambio, las del TM2 no lo son, porque se utilizan diferentes expresiones para traducirlo.

4.4.2 TANG SANZANG

- 叩頭 (*kou tou*, hacer una reverencia arrodillándose y tocando el suelo con la frente):

1.	<p>TO: 太宗聞其名，沉思良久道：“可是學士陳光蕊之兒玄奘否？”江流兒叩頭曰：“臣正是。” (p. 133)</p> <p>TM1: – Así es, en efecto – respondió Xuanzang <u>haciendo una profunda reverencia</u> al emperador. (p. 308) [D]</p> <p>TM2: – Así es, señor – respondió “El- que-flota-en-el-río”, <u>echándose también rostro en tierra</u> – (...). (p. 310) [D]</p>
2.	<p>TO: 送錦草異寶袈裟一件，九環錫杖一條。今特召法師領去受用。”玄奘叩頭謝恩。(p. 138)</p> <p>TM1: Al oír estas palabras del emperador, Xuanzang <u>se inclinó</u> ante él y le expresó su agradecimiento por la merced que le hacía (...). (p. 321) [D]</p>

	<p>TM2: Por toda respuesta, Hsüan-Tsang <u>se echó rostro en tierra y empezó a golpear el suelo con la frente</u> en señal de gratitud. (...). (p. 320) [C]</p>
3.	<p>TO: 那和尚聞言，即命道人開了殿門，請三藏朝拜。那行者拴了馬，丟了行李，同三藏上殿。三藏展背舒身，鋪胸納地，望金像叩頭。 (p. 182)</p> <p>TM1: Acercándose a la estatua dorada de la bodhisattva, Sanzang <u>se prosternó</u>, piadoso, ante ella. (...). (p. 408) [D]</p> <p>TM2: (...) Cuando se hallaron ante la imagen dorada, Tripitaka <u>se echó rostro en tierra y empezó a golpear el suelo con la frente</u> (...). (p. 393) [D]</p>
4.	<p>TO: 三藏聽說，戰兢兢的叩頭謝了老者，即喚八戒牽馬，沙僧挑擔，行者拿了九環錫杖。 (p. 662)</p> <p>TM1: El Monje Tang, todo tembloroso de pavor, <u>se prosternó y dio con la frente en el suelo</u>, dando las gracias al anciano (...). (p. 1445) [A]</p> <p>TM2: Al oírlo, Tripitaka <u>se echó rostro en tierra y empezó a golpear el suelo con la frente</u>, en señal de gratitud. (...). (p. 1273) [C]</p>
5.	<p>TO: 魔障未消，必得他保護你，才得到靈山，見佛取經。再休嗔怪。“三藏叩頭道：“謹遵教旨。” (p. 684)</p> <p>TM1: El Monje Tang <u>dio con la frente en el suelo</u> y dijo (...). (p. 1497) [B]</p> <p>TM2: (...) contestó Tripitaka, <u>golpeando el suelo con la frente</u> (...). (p. 1315) [B]</p>
6.	<p>TO: 四大金剛道：“聖僧喜了，十分功行將完。吾等奉佛旨差來助汝，汝當竭力修持，勿得須臾怠惰。”三藏叩齒叩頭，受身受命。 (p. 718)</p> <p>TM1: Sanzang <u>se prosternó para un profundo saludo</u> y respondió que cumpliría sus instrucciones. (p. 1578) [A]</p> <p>TM2: En señal de respeto y acatamiento, Tripitaka <u>golpeó</u>, una vez más, <u>el suelo con la frente</u>. (p. 1380) [B]</p>
7.	<p>TO: 三藏聞言，叩頭拜謝。十八公用手攙扶。 (p. 747)</p> <p>TM1: Al oír eso, el Monje Tang <u>se prosternó y empezó a dar con la frente en el</u></p>

	<p><u>suelo</u> en señal de agradecimiento. (p. 1651) [A]</p> <p>TM2: Tripitaka <u>se echó rostro en tierra y empezó a golpear el suelo con la frente</u> en señal de agradecimiento. (p. 1435) [C]</p>
8.	<p>TO: 長老唬得魂不附体，只得戰兢兢叩頭啟奏道：“感蒙陛下天恩。”(p. 1076)</p> <p>TM1: Al Monje Tang se le heló la sangre en las venas. <u>Haciendo reverencias</u>, con voz temblorosa, pidió al rey (...). (p. 2437) [D]</p> <p>TM2: Temblando de pies a cabeza, el maestro empezó a <u>golpear el suelo con la frente</u> y exclamó (...). (p. 2063) [B]</p>
9.	<p>TO: 長老淨了手，拈了香，叩頭拜畢，卻轉回與員外行禮。員外道：“且住！請到經堂中相見。” (p. 1100)</p> <p>TM1: El venerable maestro se lavó las manos, cogió unas varillas de incienso y <u>empezó a rezar y a hacer reverencias, prosternado</u>. (p. 2500) [C]</p> <p>TM2: (...) Una vez purificadas sus manos, el maestro tomó un poco de incienso y lo quemó, <u>inclinándose hasta tocar el suelo con la frente</u>. (p. 2111) [B]</p>
10.	<p>TO: 三藏叩頭謝恩，信受奉行，依然對佛祖遍禮三匝 (...). (p. 1131)</p> <p>TM1: Sanzang dio las gracias por tan gran merced, <u>golpeó el suelo con la frente</u>, grabó en su memoria las recomendaciones del Buda (...). (p. 2577) [A]</p> <p>TM2: En señal de gratitud y acatamiento, Tripitaka <u>golpeó repetidamente el suelo con la frente</u>. (p. 2169) [A]</p>

En las traducciones de 叩頭 (*koutou*), golpear el suelo con la frente de Tang Sanzang, en el TM1 observamos cuatro veces el tipo A y cuatro veces el tipo D, por lo que algunas traducciones mantienen el significado y el gesto original, pero algunas pierden el gesto original y el significado. En cambio, en el TM 2 hay más traducciones

de tipo B, lo que significa que se pierde el significado pero se mantiene el gesto original. Las traducciones del TM1 utilizan más “hacer una reverencia” y “prosternarse” para traducir este gesto y casi siempre son coherentes. En el TM2 también son bastante coherentes, porque se utiliza sobre todo “golpear el suelo con la frente”.

- 合掌 (*he zhang*, juntar las manos):

1.	<p>TO: 三藏見他來得漸近，跪在路旁，合掌高叫道：“大王救命(...)。”(p. 148)</p> <p>TM1: Sanzang se puso de rodillas y, <u>juntando respetuosamente las palmas de las manos</u> (...). (p. 344) [A]</p> <p>TM2: cuando Tripitaka vio que se encontraba a una distancia suficiente para ser entendido, se echó rostro en tierra y gritó (...). (p. 339) [D]</p>
2.	<p>TO: 請三藏權用，再另辦飯。三藏合掌當胸道 (...). (p. 150)</p> <p>TM1: (...) Mas el monje dio las gracias al dueño <u>juntando las manos respetuosamente</u> (...). (p. 349) [A]</p> <p>TM2: (...) exclamó Tripitaka, <u>juntando las manos</u> (...). (p. 343) [B]</p>
3.	<p>TO: 方坐下，心欲舉箸，只見三藏合掌誦經，唬得個伯欽不敢動箸 (...). (p. 151)</p> <p>TM1: (...) Sucede que cuando iba a comer oyó que Sanzang, <u>cruzando las manos</u>, murmuraba algo. (p. 350) [D]</p> <p>TM2: (...) cuando se disponía a llevarse a la boca el primer trozo, vio que Tripitaka <u>juntaba las manos</u> y se ponía a recitar algo que no logró entender del todo. (p. 344) [A]</p>

4.	<p>TO: 三藏甚不過意，只管合掌稱謝。行者道：“師父休致意了。(p. 176)</p> <p>TM1: Sanzang quedó muy confuso y, <u>juntando las manos</u>, expresó su agradecimiento. (p. 398) [A]</p> <p>TM2: (...) Tripitaka continuó con <u>las manos cruzadas</u> en señal de gratitud. (p. 383) [C]</p>
5.	<p>TO: 正說處，又見兒子拿將飯來，擺在桌上，道聲“請齋”。三藏就合掌諷起齋經。八戒早已吞了一碗。(p. 229)</p> <p>TM1: (...) Sanzang <u>juntó las palmas de las manos</u> y empezó a recitar un salmo. (p. 510) [A]</p> <p>TM2: Tripitaka <u>dobló las manos</u> y dio gracias al cielo. Antes, sin embargo, de que hubiera terminado la oración (...). (p. 475) [D]</p>
6.	<p>TO: 那三藏合掌低頭，孫大聖佯佯不睬，這沙僧轉背回身。(p. 267)</p> <p>TM1: Al verlas, Sanzang <u>juntó las palmas de las manos</u>, bajó la cabeza y se puso a rezar. (p. 590) [A]</p> <p>TM2: Al verlas, Tripitaka inclinó la cabeza y <u>juntó las manos a la altura del pecho</u>. (p. 543) [B]</p>
7.	<p>TO: 只苦了豬八戒受罪。三藏聞言，合掌頂禮。(p. 270)</p> <p>TM1: Al oír eso, Sanzang <u>juntó las palmas de las manos</u> y se inclinó reverenciosamente. (p. 595) [A]</p> <p>TM2: Tripitaka <u>juntó las manos a la altura del pecho</u> e hizo una promesa. (p. 548) [C]</p>
8.	<p>TO: 三藏一見，連忙跳起身來，合掌當胸道：(...)。(p. 310)</p> <p>TM1: Al ver a la mujer, Sanzang se levantó presuroso y, <u>juntando las palmas de las manos</u> (...). (p. 687) [A]</p> <p>TM2: Al verla a su lado, Tripitaka dio un salto y, <u>doblando las manos</u> a la altura</p>

	del pecho, preguntó (...). (p. 618) [D]
9.	<p>TO: 那長老卻丟了錫杖，解下斗篷，整衣合掌，徑入山門。(p. 417)</p> <p>TM1: (...) se quitó su manto, se arregló bien la ropa y, <u>con las palmas de las manos juntas</u> como para orar (...). (p. 906) [A]</p> <p>TM2: El maestro se arregló las ropas lo mejor que pudo y atravesó la puerta principal <u>con las manos respetuosamente dobladas</u>. (p. 818) [C]</p>
10.	<p>TO: 忽抬頭，乃是大雄寶殿。那長老合掌皈依，舒身下拜。(p. 418)</p> <p>TM1: (...) Más lejos se veía la Sala Principal del Buda. <u>Juntando reverencioso las palmas de las manos</u>, Sanzang se prosternó y se inclinó hasta el suelo repetidas veces. (p. 907) [A]</p> <p>TM2: El maestro se arregló las ropas lo mejor que pudo y atravesó la puerta principal <u>con las manos respetuosamente dobladas</u>. (p. 818) [C]</p>

En cuanto a las traducciones de 合掌 (*he zhang*), juntar las palmas de manos, el TM1 utiliza en nueve ocasiones el tipo A, por lo que la mayoría de las traducciones transmite el gesto original y mantiene el significado. El TM2 utiliza en cinco ocasiones el tipo C, es decir, la mayoría de las traducciones no transmite el gesto original pero mantiene el significado. Las traducciones del TM1 son coherentes, ya que se traduce este gesto como “juntar las manos/palmas”; y las del TM2 también son coherentes, al traducirlo como “doblar las manos”.

CONCLUSIONES

Hemos empezado esta tesis presentando en el primer capítulo nuestra motivación para el estudio del lenguaje no verbal de los personajes de la novela *Xi You Ji*. Nuestros objetivos eran tres: analizar las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales según la teoría del lenguaje no verbal de Poyatos, analizar las funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal según la teoría de Korte y analizar de modo contrastivo las técnicas de traducción del lenguaje no verbal de las dos versiones traducidas al español. Para alcanzar estos objetivos, partíamos de las siguientes hipótesis: en primer lugar, que el lenguaje no verbal es en gran medida cultural y es posible que no existan equivalentes entre el chino y el español; en segundo lugar, que el lenguaje no verbal que aparece en forma literaria puede plantear problemas de comprensión al lector del texto meta si no está bien traducido y, finalmente, que las técnicas de traducción usadas en las dos versiones españolas de esta novela tenderían mayoritariamente a perder tanto el gesto como el significado original de aquellos elementos relativos al lenguaje no verbal. Más adelante, mostraremos cómo a lo largo del desarrollo de este trabajo hemos ido confirmando o rechazando estas tres hipótesis.

En el segundo capítulo hemos repasado las diferentes teorías existentes sobre el lenguaje no verbal, con el fin de subrayar su importancia en la comunicación en general y el lugar que ocupa en nuestra vida cotidiana. Hemos repasado también algunos gestos ritualizados provenientes del budismo por su peso específico en la

novela objeto de estudio. Además hemos revisado de modo cronológico los trabajos existentes sobre el lenguaje no verbal en el ámbito literario para estudiar las funciones literarias que desempeña. A continuación, hemos presentado una serie de artículos donde se analiza la traducción del lenguaje no verbal, centrándonos en esas aportaciones que comparan distintas traducciones literarias y, en especial, entre el inglés y el chino, a falta de estudios que tomen el chino y el español como lenguas de trabajo. Todos los trabajos revisados constituyen los antecedentes directos de nuestra investigación y, por lo tanto, han sido una fuente de inspiración importante para nosotros. Hemos concluido el segundo capítulo presentando el marco teórico-metodológico usado en esta tesis, que combina de modo interdisciplinar un enfoque lingüístico-literario con otro más traductológico. Por una parte, hemos usado dos de las cuatro categorías propuestas por Poyatos (1994) para estudiar las funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales de los personajes de ficción. Por la otra, hemos adoptado cuatro de las diez categorías que utiliza Korte (1997) para explicar las funciones y los efectos literarios del lenguaje corporal en el texto narrativo. Finalmente, hemos aportado nuestra propia clasificación dividiendo las técnicas de traducción de los elementos no verbales en cuatro categorías, en función de si se traslada o no el mismo gesto y de si se transmite o no su significado. En concreto son: a) traducción del gesto del texto original por el mismo gesto manteniendo el significado original; b) traducción del gesto del texto original por el mismo gesto perdiendo el significado original; c) traducción del gesto del texto original por otro gesto manteniendo el significado original; y d) traducción del gesto del texto original por otro gesto perdiendo el significado original (incluyendo la reducción u omisión). Este marco teórico-metodológico tripartito no sólo se ha mostrado eficaz para el análisis lingüístico, literario y traductológico de las unidades seleccionadas y nos ha

permitido cumplir los tres objetivos que nos habíamos marcado al inicio de este trabajo, sino que además ha resultado de muy fácil aplicación comparado con otros ya existentes sobre técnicas de traducción, por lo que pensamos que puede ser metodológicamente válido y útil para otros investigadores en el futuro.

En el tercer capítulo, hemos analizado las funciones semiótico-comunicativas, además de las funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal de tres de los personajes del *Xi You Ji*, a saber, Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang. Para explicar el significado de cada gesto hemos partido del contexto en el que aparecía en el texto original. Uno de los resultados que hemos obtenido indica que los gestos son elementos caracterizadores muy importantes y destacados en nuestra novela, de modo que podemos afirmar que, sin lugar a dudas, el lenguaje no verbal se utiliza para la caracterización e identificación de los personajes, por lo menos, de los principales. Mientras que el lenguaje no verbal de Sun Wukong y Zhu Bajie cumple mayoritariamente la función de caracterizar e identificar al personaje en el texto original, y lingüísticamente se expresa explicitando tanto el significante como el significado del gesto, lo que implica que la caracterización de Sun Wukong y Zhu Bajie llega claramente a los ojos de los lectores de la lengua de partida, en el caso del lenguaje no verbal de Tang Sanzang, en cambio, la explicación de los movimientos no siempre se encuentra en el texto original. Posiblemente esto se deba a que el autor consideró que los lectores de la lengua de partida entendían el significado de los gestos de Tang Sanzang, sobre todo aquellos relacionados con los ritos budistas, de ahí que no viera la necesidad de explicar su significado. Los resultados de nuestro análisis reflejan que, de las diferentes funciones literarias del lenguaje no verbal a su alcance,

el autor recurrió mayoritariamente a la función de caracterización e identificación de los personajes. El autor enfatiza, así, sus características para que los lectores interioricen una imagen de estos personajes, que se va formando gradualmente a medida que avanza la trama argumental a partir de los elementos no verbales asociados a ellos.

En la novela *Xi You Ji* Sun Wukong es un animal antropomórfico, medio mono y medio humano, que suele hacer trucos de magia para luchar contra los demonios y proteger a su maestro Tang Sanzang. En su caracterización aparecen, pues, las facetas del humano y del mono. El autor Wu Cheng'en aprovecha la imagen del mono y las circunstancias de aquella época, la dinastía Ming, para crear un protagonista valiente, orgulloso y respetuoso. Sin embargo, su imagen más destacada es su postura luchadora para proteger a sus compañeros e impartir justicia. Zhu Bajie también es un animal antropomórfico, medio cerdo y medio humano y, por lo tanto, tiene una doble personalidad. En la obra aparece caracterizado como un poco perezoso, aunque a veces también muestra su bondad hacia sus compañeros de fatigas. Una de sus características más llamativas es su inocencia y que a menudo se muestra vergonzoso, lo cual hace que el público se emocione e inmediatamente sienta simpatía por él. Tang Sanzang, como es un monje budista inspirado en un personaje real, es introducido en la novela para resaltar la importancia del budismo en aquel momento, lo cual destaca a través de las numerosas imágenes de gestos y posturas budistas asociadas a su personaje.

El análisis lingüístico y literario del texto original nos ha revelado que el lenguaje no verbal traza la imagen de los personajes a través de las palabras escritas en la

novela. La descripción de los gestos que constituyen el lenguaje no verbal de un personaje es precisamente uno de los recursos con los que dispone cualquier autor para caracterizarlo y para ayudar al lector a identificarlo rápidamente. Además, la frecuencia de las ocurrencias de los gestos revela que el autor utiliza siempre los mismos gestos para destacar los elementos no verbales caracterizadores que forjan la identidad de los personajes Sun Wukong, Zhu Bajie y Tang Sanzang, respectivamente.

En el cuarto capítulo nos hemos centrado en las técnicas de traducción que se han empleado en los textos meta para trasladar las unidades seleccionadas como elementos del lenguaje no verbal de los tres personajes analizados. Después de valorar la aplicación de tipologías ya existentes e incluso realizar un análisis preliminar de prueba, hemos decidido utilizar una clasificación propia de estas técnicas para analizar los ejemplos del lenguaje no verbal elegidos para esta tesis. De este modo, hemos podido señalar si las traducciones logran transmitir la imagen y el significado de los gestos tal y como son y se entienden en el texto original. En este sentido podemos afirmar que el TM2 transmite con mayor frecuencia el significado del lenguaje no verbal original que el TM1 en el caso de los gestos de Sun Wukong; en cambio, el TM1 transmite más el significado de los gestos de Zhu Bajie y de Tang Sanzang que el TM2. Si comparamos las traducciones de un mismo gesto, ambas versiones suelen ser coherentes y, en general, emplean la misma traducción para un mismo gesto a lo largo de todo el texto meta.

A continuación repasaremos, a la luz de los resultados obtenidos, en qué medida

las hipótesis de partida de la presente tesis se han visto confirmadas. La primera hipótesis partía de la idea de que el lenguaje no verbal está determinado en gran medida por la cultura en la que se enmarca, por lo cual es posible que no existan equivalentes entre el chino y el español. Según los resultados del tercer capítulo, constatamos la importancia e impacto de la cultura en el lenguaje no verbal de nuestros protagonistas, sobre todo por lo que a la imagen del mono y del cerdo se refiere, la influencia del budismo de la India, así como por la importancia de los gestos ritualizados en unas relaciones interpersonales marcadamente jerarquizadas.

Por una parte, el hecho de que la novela se haya versionado en múltiples ocasiones y formatos (literatura infantil, géneros audiovisuales, artes plásticas y artes escénicas como la ópera o el teatro), hace que los lectores de la lengua original de la novela conozcan ya la historia y partan ya de una imagen rica y concreta de los personajes. Es decir, la intertextualidad juega un papel fundamental tanto en los conocimientos previos con los que los lectores se acercan al texto original como en sus expectativas al respecto. Por otra parte, la gran cantidad de gestos ritualizados, sean de raíz budista o no, forman parte de la vida cotidiana en China, de modo que están presentes y son recurrentes en todo tipo de productos culturales.

La segunda hipótesis, íntimamente ligada a la primera, partía de la premisa de que el lenguaje no verbal que aparece en forma literaria puede plantear problemas de comprensión al lector del texto meta si no está bien traducido. Eso es así precisamente por el peso específico que tiene la cultura original en la gran mayoría de gestos estudiados. Hemos dividido el total de 64 ejemplos de lenguaje no verbal analizados

en 6 categorías diferentes y hemos observado que un 42% de estos gestos (27 ocasiones) son propios de Sun Wukong, un 11% (7 ocasiones) lo son de Zhu Bajie, en un 19% de los casos (12 ocasiones) se trata de gestos budistas, otro 19% (12 ocasiones) consisten en gestos ritualizados, es decir, forman parte del lenguaje no verbal propio de las relaciones interpersonales asociadas a una época determinada en China, y finalmente un 2% (1 ocasión) corresponde a un gesto que solo realiza el personaje de Tang Sanzang.²⁴ El 8% restante (5 ocasiones) pertenece a gestos que podríamos tildar de universalmente humanos como ponerse los pelos de punta, reír de alegría o limpiarse las orejas para escuchar con atención. En definitiva, en un 92% de los casos (59 ocasiones), estamos tratando con gestos que, o bien son de unos personajes muy conocidos en China y que, por lo tanto, forman parte de la base cultural común, independientemente de si han leído la novela antes o no, o bien son gestos propios de los ritos budistas, con los que todo ciudadano chino está familiarizado aunque no profese esta religión, o bien son gestos que sirven para marcar las relaciones de poder interpersonales y que también forman parte de los conocimientos que los chinos adquieren mediante su proceso de endoculturación. En su conjunto, todos estos gestos son desconocidos por los lectores meta, que no comparten el mismo horizonte cultural y que, por lo tanto, no tendrán suficiente con la traducción literal del gesto, sino que necesitarán información suplementaria o explícita para poder entender su significado. Por consiguiente, una mala traducción, incidirá directamente en la comprensión de los lectores meta. Después de revisar minuciosamente la traducción de los 64 elementos de lenguaje no verbal en las dos versiones al español, vemos que las técnicas del tipo A y C (transmisión del significado del gesto original) suman un total de 38 casos

²⁴ El anexo número 7 contiene una tabla con los ejemplos organizados según estas seis categorías.

(59,3%) en el TM1 y de 37 (57,8%) casos en el TM2. Estos datos ponen de manifiesto que las dos traducciones al español tienden a mantener el significado original de los gestos y que los traductores han intentado transmitir el significado del original, sustituyendo el gesto original por otro para compensar la posible falta de conocimientos culturales por parte de los lectores meta, pero no siempre ha sido así. En este caso, habría que diseñar otra investigación con otros métodos de recogida de datos que permitiese un análisis más centrado en la recepción del texto final para ver hasta qué punto los lectores de la obra al español entienden el significado del lenguaje no verbal de los personajes y le otorgan el papel o función que tiene en el original.

Finalmente, nuestra tercera hipótesis afirmaba que las técnicas de traducción usadas en las dos versiones españolas de esta novela tenderían mayoritariamente a perder tanto el gesto como el significado original de los elementos de lenguaje no verbal. Si nos fijamos en la técnica de traducción del tipo D (traducción del gesto del original por otro gesto perdiendo el significado original, incluyendo la reducción u omisión), ésta es usada sólo en 22 ocasiones (34,3%) en el TM1 y en 25 ocasiones (39%) en el TM2. De acuerdo con nuestros resultados, pues, debemos rechazar la tercera hipótesis, ya que ninguna de las dos versiones pierde mayoritariamente el gesto y el significado originales, a pesar de que esto ocurre en más de un tercio de los casos.

El lenguaje no verbal es aún un tema de estudio poco explorado dentro de los estudios de traducción por lo que la presente tesis es innovadora y una aportación en sí misma por la temática escogida. Además, los estudios contrastivos combinando el

chino y el español como lenguas de trabajo también son muy escasos, por lo que nos congratulamos de haber podido aportar nuestro grano de arena por lo que a esta combinación lingüística se refiere. El trabajo que aquí finalizamos puede tener aplicaciones y abrir nuevas vías de trabajo en múltiples campos como en la enseñanza del chino para extranjeros, en los estudios literarios comparados, en la traducción del lenguaje no verbal en diferentes épocas y géneros, teoría y didáctica de la literatura, en la traducción intersemiótica y en el lenguaje no verbal en dichos y refranes, entre otros.

Al terminar un trabajo de estas características siempre quedan aspectos que son susceptibles de ser investigados con otras metodologías o con más profundidad, por ejemplo, el de la recepción de los textos meta apuntado más arriba, la influencia de los paratextos en la recepción, el procesamiento y análisis digitalizado de los textos objeto de estudio o la traducción intersemiótica. Puesto que una tesis es el punto de partida de la carrera académica más que el punto de llegada, espero poder seguir investigando estos temas en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Bi Jiwan (畢繼萬) (1999) *Kuawenhua Fei-yuyan Jiaoji* (跨文化非語言交際, [Comunicación no verbal intercultural]). Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe.
- Birdwhistell, Ray. L. (1952) *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Louisville, Kentucky: University of Louisville.
- Birdwhistell, Ray. L. (1979) *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cai Tieying (蔡鐵鷹) (1998) *Xi You Ji zhi mi* (西遊記之謎, [El mito de Xi You Ji]). Zhengzhou: Zhongzhou Guji.
- Chan Sinwai y Pollard, David. E. (1995) *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Chang Guangming (常光明) (2008) Shengxiao yu ganzhi qiyuan kao (生肖與干支起源考, [Origen del horóscopo chino, de los troncos celestes y de las ramas terrestres]), *Yingcai gaozhi luntan*, 4 (4), pp. 21-25.
- Chen Qingrong (陳慶榮) (2004) Ying-Han shenshiyu de yuyong gongneng ji wenhua chayi (英漢身勢語的語用功能及文化差異, [Diferencias culturales y en las funciones del uso de la kinésica entre el inglés y el chino]), *Journal of Chengdu University of Information Technology*, 2 (19), pp. 288-291.
- Chen Deyong (陳德用) (2006) “Hong Lou Meng” zhong nüxing titaiyu de jiejixing jiqi fanyi (“紅樓夢”中女性體態語的階級性及其翻譯, [La kinésica de las mujeres y su traducción en el *Hong Lou Meng*]), *Journal of Suzhou College*, 2 (21), pp. 52-55.
- Chen Erdong (陳耳東), Chen Xiaona (陳笑訥), Chen Yingna (陳英訥) (2005) *Fojiao wenhua de guanjian ci: Han chuan fojiao changyong ciyu jiexi* (佛教文化的關鍵詞: 漢傳佛教常用詞語解析 [Palabras clave de la cultura budista: explicaciones de las palabras y expresiones más usadas en budismo chino]). Tianjin: Tianjin guji chubanshe.
- Chen Jiaomei (陳皎眉) (2004) *Renji guanxi yu renji goutong* (人際關係與人際

- 溝通，[Human relations]). Taipei: Shuangye shu lang.
- Chen Jingping (陳經平) (2008) *Linqing hou* (臨清猴, [El mono de Linqing]) [En línea] URL: <http://www.zwnj.gov.cn/main3.php?menu=%C1%F7%D3%F2%CE%C4%BB%AF&xwlx=%B7%E7%CD%C1%C8%CB%C7%E9&id=4241&lx=%C1%D9%C7%E5%A1%B0%BA%EF%A1%B1> [consulta: 5/02/2011].
 - Chen Lihua (陳利華) (1995) Yuan hou chongbai yu Fujian de Sun Dasheng xinyang yanjiu (猿猴崇拜與福建的孫大聖信仰研究, [Estudio sobre el culto a simios y monos y las creencias sobre Sun Dasheng en Fujian]), *Nanping shizhuan xuebao*, 3, pp. 47-50.
 - Chen Man (陳曼) (2008) Qianyi shenshiyu zai yupian fanyi zhong de jiben yuanze ji yixue liju (淺議身勢語在語篇翻譯中的基本原則及譯學理據, [Principios básicos y técnicas de traducción de la kinésica en los textos traducidos]), *Journal of Huanggang Normal University*, 6 (28), pp. 77-79.
 - Chen Wangdao (陳望道) (1932) *Xiucixue fafan* (修辭學發凡, [Introducción a la retórica]). Shanghai: Dajiang shupu.
 - Chen Yixiao (陳義孝) (2005) *Foxue changjian cihui* (佛學常見詞彙, [Vocabulario frecuente del budismo]). Taizhong: Rui Chen Shuju.
 - Corraze, Jacques (1986) *Las comunicaciones no verbales*. Madrid: G. Núñez Editor.
 - Davis, Flora (2009) *La comunicación no verbal*. Décima edición. Madrid: Alianza Editorial.
 - De Lige'er (德力格爾) (2010) Hong Shan zhu wenhua zhu ma chongbai yanbian zhi tanwei (紅山諸文化豬馬崇拜演變之探微, [Estudio sobre la evolución del culto al cerdo y al caballo en la cultura Hong Shan]), *Chifeng Xueyuan Xuebao*, 31 (3), pp. 1-5.
 - Demolam (2002) Cong *Xi You Ji* de dongzuoxing yuyan tan kai qu (從西遊記的動作性語言談開去, [Comentarios desde el punto de vista del lenguaje kinésico de *Xi You Ji*]) [En línea] URL: <http://www.rongshuxia.com/book/short/bookid-1380483-page-1.html> [consulta: 28/01/2012].
 - Deng Xiaoyu (鄧曉宇) y Zeng Fanjian (曾繁健) (2009) *Ying-Mei xiaoshuo*

zhong fei-yuyan jiaoji huodong de miaoxie jiqi wenxue xiaoguo (英美小說中非語言交際活動的描寫及其文學效果, [Descripción y función literaria de la comunicación no verbal en las novelas inglesas y americanas]), *Journal of Jiangxi University of Science and Technology*, 30 (2), pp. 94-96.

- Ekman, Paul y Friesen, Wallace V. (1969) The Repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding, *Semiótica*, 1, pp.49-98.
- Fang Zushen (方祖燊), Wang Xiaolian (王孝廉), Yu Yingshi (余英時), Lin Ruiming (林瑞明), Wei Tiancong (尉天驄), Sun Shuyu (孫述宇), Fu Shuxian (富述先), Dong Wanhua (董挽華), Zhao Gang (趙岡), Liu Manqing (劉漫輕), Yue Hengjun (樂衡軍) y Xie Jifang (謝繼芳) (1977) *Zhongguo gudian xiaoshuo yanjiu* (中國古典小說研究, [La novela clásica china]). Taipei: Zhonghua wenhua fuxing yuekan.
- Fast, Julius (1970) *Body Language*, New York: J.B. Lippincott, Inc.
- Fernández, Itziar; Carrera, Pilar; Sánchez, Flor; Paez, Darío y Candia, Luis (2000) Differences between cultures in emotional verbal and non-verbal reactions, *Psicothema*, 12, pp.83-92.
- Fu Changping (富昌萍) (2003) Wenxue zuopin zhong de fei-yuyan fuhao “titaiyu” lixi (文學作品中的非語言符號“體態語”例析, [Análisis de los signos no verbales en los textos literarios]), *Foreign Language Research*, 3 (79), pp. 42-44.
- Fu Shuxian (傅述先) (1976) Xi You Ji zhong wu sheng de guanxi (西遊記中五聖的關係, [La relación entre los cinco peregrinos del *Xi You Ji*]), *Zhonghua wenhua fuxing yuekan*, 9 (5), pp. 10-17.
- Gao Zhongxin (高忠信) y Wang Wen (王文) (2007) Yezhu (野豬, [El jabalí]), *Shengwuxue tongbao*, 42(1), pp. 6-7.
- Gaya Catasús, Jaume (2006) *La comunicació no verbal en la narrativa de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: El guepard*. Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Gaya, Jaume; Cerdán, Laura; Llobera, Miquel (2000-2001) Comunicación no verbal y literatura: desarrollo de un modelo semiótico de transcripción, *RESLA*, 14, pp. 113-143.
- Gu Zheqin (顧浙秦) (1998) Zangzu “Mihou bian ren” shenhua tanwei (藏族“獼猴變人”神話探微, [Estudio sobre el mito de los “Simios convertidos en

- humanos” de los Zang]), *Xizang minzu xueyuan xuebao*, 4, pp. 36-42.
- Guangzhong Zhizhi (廣中智之) (2003) Hetian Yuetegan chutu houzi qima yong yu houzi qituo yong yuanliu kao (和田約特干出土猴子騎馬俑與猴子騎駝俑源流考, [Estudio del origen de la figura del mono montado a caballo y a camello excavados en Hetian Yuetegan]), *Xiyu Yanjiu*, 1, pp. 70-83.
 - Guangzhong Zhizhi (廣中智之) (2003) Gudai Zhongguo hou yu ma gushi de yuanliu - Zhong-wai wenhua jiaoliu zhi yi li (古代中國猴與馬故事的源流-中外文化交流之一例, [Origen mitológico del mono y del caballo en China: estudio de caso de un intercambio cultural entre China y el extranjero]), *Zhongguo dianji yu wenhua*, 3, pp. 118-123.
 - Guangzhong Zhizhi (廣中智之) (2005) Qiuci shiku bihua zhong de houzi qi dongwu tuxiang - jianlun Yutian yu Qiuci de bijiao (龜茲石窟壁畫中的猴子騎動物圖像-兼論于闐與龜茲的比較, [La imagen del mono montado en animales en las paredes en Qiuci: comparación entre Yutian y Qiuci]), *Xinjiang Shifan daXue xuebao*, 26(4), pp. 67-70.
 - Guerrero, Laura K.; De Vito, Joseph A. y Hecht, Michael L. (1999) *The nonverbal communication reader: classic and contemporary Readings*. Segunda edición. Long Grove, IL.: Waveland Press.
 - Guo Kongxiu (郭孔秀) (2000) Zhongguo gudai zhu wenhua shitan (中國古代豬文化試探, [Estudio sobre la cultura del cerdo en la China antigua]), *Nongye kaogu*, 3, pp. 159-174.
 - Harvey, Peter (1998) *El budismo*. Madrid: Akal Cambridge.
 - He Sanqian (禾三千) y Wu Qiao (吳喬) (2006) *Fojiao zhishi xiao baike* (佛教知識小百科, [Pequeña enciclopedia de conocimientos budistas]). Ha'erbin: Heilongjiang Meishu Chubanshe.
 - He Xizhang (何錫章) (1995) *Wu Cheng'en hua Xi You* (吳承恩話西遊, [Wu Cheng'en narra la novela *Xi You Ji*]). Taipei: Ya tai tushu chubanshe.
 - Hickson, Mark; Stacks, Don W. y Moore, Nina-Jo (2004) *Nonverbal communication: studies and applications*. Los Angeles: Roxbury Publishing Company.
 - *Hou wenhua qiantan* (猴文化淺談, [La cultura del mono]) (2004) [En línea] URL: http://hsb.hsw.cn/2004-01/21/content_797437.htm [consulta: 5/02/2011].

- *Hou yi* (猴藝, [El arte del mono]) (2009) [En línea]
<http://www.hudong.com/wikdoc/sp/qr/history/version.do?ver=1&hisiden=LHQdcWgJBBAhUAHYRAVta,A,w> [consulta: 5/02/2011].
- Hu Wenzhong (胡文仲) (1999) *Kuawenhua jiaojixue gailun* (跨文化交際學概論, [Introducción a la comunicación intercultural]). Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe.
- Hu Yuan (2007) Nonverbal communication and its translation, *Canadian Social Science*, 3 (4), pp. 77-80.
- Hu Shi (胡適) (1980) *Zhongguo zhanghui xiaoshuo kaozheng* (中國章回小說考證, [Estudio de la novela corta china]). Shanghai: Shanghai shudian.
- Hu Yicheng (胡義成) (2001) Xi You Ji zuozhe he zhuzhi zaitan (西遊記作者和主旨再探, [Estudio sobre el autor y lo esencial del *Xi You Ji*]), *Zhongguo wenhua yuekan*, 255, pp. 107-126.
- Huang Hankun (黃漢坤) (2006) Sun Wukong yuanxing ji mingdai hou gushi de chuanbo (孫悟空原型及明代猴故事的傳播, [La difusión del original de Sun Wukong y los cuentos sobre el mono de la dinastía Ming]), *Zhongguo shiyou daxue xuebao*, 22 (6), pp. 95-97.
- Huang Liping (黃莉萍) (2008) Biaoqing zai xiaoshuo zhong de yuyong tezheng, huayu gongneng ji fanyi jiqiao (表情在小說中的語用特徵、話語功能及翻譯技巧, [Uso, función y técnicas de traducción de las palabras asociadas a la expresión facial en el texto narrativo]), *Journal of Hunan City University*, 29 (5), pp. 88-90.
- Huang Shouyu (黃守愚) (2009) Zhu zhi minsu wenhua (豬之民俗文化, [La cultura popular del cerdo]), *Xiandai yingxiao*, 5, pp. 28-31.
- Ji Xusheng (季旭昇) (2008) *Zhongwen jingdian yibai ju, gudian wenxue: Xi You Ji* (中文經典一百句, 古典文學: 西遊記, [Cien frases clásicas chinas de la novela clásica *Xi You Ji*]). Taipei: Shangzhou chuban.
- Jiang Shibi (姜世碧) (1992) Wo guo gudai jiazhu de siyang jiqi zai zongjiao lingyu zhong de diwei (我國古代家豬的飼養及其在宗教領域中的地位, [La crianza y posición religiosa del cerdo en la antigua China]), *Sichuan wenwu*, 3, pp. 10-14.

- Jiang Zengqing (江增慶) (1995) *Zhongguo wenxue shi* (中國文學史, [Historia de la literatura china]). Taipei: Wunan tushu.
- Jiang Zhongyun (江中云) (2006) Sun Wukong xingxiang de bentu tezheng ji yiyun (孫悟空形象的本土特徵及意蘊, [La imagen original y significado de Sun Wukong]), *Yuwen xuekan*, 11, pp. 18-19.
- Knapp, Mark L. (1982) *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Knapp, Mark L. y Hall, Judith A. (2006) *Nonverbal communication in human interaction*. Sexta edición. Stamford, CT: Wadsworth Publishing.
- Korte, Barbara (1997) *Body Language in Literature*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Li Jiayi (李加義) (2010) “Maiqi de Liwu” zhong fei-yuyan jiaoji yinsu de fenxi (“麥琪的禮物”中非語言交際因素的分析, [Análisis de los elementos de comunicación no verbal en *The Gift of the Magi*]), *Journal of Tangshan Teachers College*, 4(32), pp. 24-26.
- Li Mu (李睦) (2008) Titaiyu: yitu de xianying yu yujing xiaoguo de tuili-cong guanlian jiaodu kan “Jian Ai” zhong de titaiyu (體態語: 意圖的顯映與語境效果的推理-從關聯角度看“簡愛”中的體態語, [Kinesics: manifestness of intentions and inference of contextual effect- a case study of Jane Eyre from the perspective of relevance theory]). Tesis de Master, Chengdu: Xinan Jiaotong daxue.
- Li Na (李娜) (2005) Xiaoshuo zhong titaiyu Yingyi yanjiu (小說中體態語英譯研究, [A study of the English translations of kinetics in fiction]). Tesis de Master, Shanghai: Shanghai Haishi daxue.
- Li Rong (李蓉) (2007) D.H. Laolunsi shige zhong de shenti yuyan yanjiu (勞倫斯詩歌中的身體語言研究, [A study on body language in D. H. Lawrence's poetry]). Tesis de Master, Guiyang: Guizhou daxue.
- Li Yan (李燕) (2004) *Hou wenhua shihua* (猴文化史話, [Historia de la cultura del mono]). [En línea] URL: <http://learning.sohu.com/2004/01/20/36/article218703699.shtml> [consulta: 5/02/2011].
- Li, Huiwu (李悔吾) (1995) *Zhongguo xiaoshuo shi* (中國小說史, [Historia de la narrativa china]). Taipei: Hongye wenhua shiye.

- Lin Baochun (林保淳) (1985) Hou Xi You Ji lue lun (後西遊記略論, [Resumen de *Xi You Ji*]), *Zhong-wai wenxue*, 14(5), pp. 49-67.
- Lin Rikui (林日葵) (2010) Shuxiang wenhua yu minzu jingshen (屬相文化與民族精神, [La cultura del horóscopo y del espíritu popular]), *Chuan shan xuekan*, 4(78), pp. 88-89.
- Lin Yali (林亞莉) (2010) Lun “Li Ji” fei-yuyan jiaoji de fuhao yiyi (論“禮記”非語言交際的符號意義, [El significado de los signos de lenguaje no verbal en el *Libro de los Ritos*]), *Journal of Guizhou Normal College*, 5 (26), pp. 24-26.
- Lin Youxi (林猷熙) (2007) Zhu wenhua qianshuo (豬文化淺說, [Introducción a la cultura del cerdo]). *Hubei jiyou*. [En línea] URL: <http://www.hbjy88.com/hbjyb/ShowArticle.asp?ArticleID=5577> [consulta: 31/01/2011].
- Lin Yuzhi (林玉芝) (2007) “Zhu” de baobian secai jiqi wenhua xinli chengyin (“豬”的褒貶色彩及其文化心理成因, [Factores psicoculturales y valores asociados del cerdo]), *2007 nian Fujian sheng cishu xuehui di-shiba jie nianhui lunwen tiyaoji*, Fujian shifan daxue wenxueyuan, pp. 84.
- Liu Gengdai (劉耿大) (1998) *Xi You Ji mijing tanyou* (西遊記迷境探幽, [Estudio sobre el mito de *Xi You Ji*]). Shanghai: Xuelin.
- Liu Guangzhun (劉光准) (2000) Shenshiyu zai wenxue zuopin zhong de yunyong (身勢語在文學作品中的運用, [El uso de la kinésica en la literatura]), *Er yu xue xi*, 1, pp. 42.
- Liu Pu (劉普) (2010) Cong fei-yuyan jiaoji shijiao jiedu xiaoshuo “Xi Fu Hui” (從非語言交際視角解讀小說“喜福會”, [Análisis de la comunicación no verbal en *The Joy Luck Club*]), *Yuwen xuekan: Waiyu jiaoyu jiaoxue*, 6, pp. 64-68.
- Liu Qiu (劉青) (2008) Cong jiagu buci kan shi'er shengxiao zhi yansheng-jianlun shi'er shengxiao yanhua de siwei moshi (從甲骨卜辭看十二生肖之衍生-兼論十二生肖演化的思維模式, [Evolución de los doce animales en la escritura sobre caparazones: reflexiones sobre la evolución de los doce animales]), *Sixiang zhanxian*, 34 (5), pp. 81-86.
- Liu Xuewei (劉雪偉) (2010) Qianxi shuofu yishu zhong de fei-yuyan fuhao tixi de zhongyaoxing: yi xiaoshuo “San Guo Yanyi” weili (淺析說服藝術中的非語言符號體系的重要性: 以小說“三國演義”為例, [La importancia del sistema del

signo no verbal en el arte: el caso de *San Guo Yanyi*), *New Horizon, Jiling hua bao: xin shijie*, 7, pp. 110-112.

- Liu Yinbo (劉蔭柏) (2005) *Liu Yinbo shuo Xi You* (劉蔭柏說西遊, [El *Xi You* según Liu Yinbo]). Beijing: Zhonghua shuju.
- Liu Yongqiang (劉勇強) (1992) *Qite de jingshen manyou: Xi You Ji xinshuo* (奇特的精神漫遊: 西遊記新說, [El viaje extraordinario: un nuevo estudio sobre el *Xi You Ji*]). Taipei: Jin xiu chubanshe.
- Liu Youzhu (劉友竹) (2008) Tang hezhang (談合掌, [Sobre el juntar las palmas de las manos]), *Zhonghua shici*, 2, pp. 87-91.
- Lu Wenjing (盧文靜) y Liao Xindi (廖新悌) (2006) Zhongguo zhu wenhua yu yang zhu ye ke chixu fazhan (中國豬文化與養豬業可持續發展, [La cultura del cerdo en China y el desarrollo continuo de su crianza]), *Lianghao nongye guifan yu xumuye jiankang fazhan, Zhongguo xumu shouyi xuehui jiachu shengtaixue fenhui di-liu jie lishihui ji xueshu yantaohui lunwen ji, 2006 nian xueshu huiyi lunwen ji*, pp. 143-149.
- Lu Xiaohui (盧曉輝) (2003) Zhu zai shiqian wenhua zhong de xiangzheng yiyi (豬在史前文化中的象徵意義, [La simbología prehistórica del cerdo]), *ZhongYuan WenWu*, 1, pp. 13-17.
- Ma Changyi (馬昌儀) (2007) Lun zhu de wenhua pingge - Zhongguo minjian gushi zhong de zhu (論豬的文化品格-中國民間故事中的豬, [Sobre las características culturales del cerdo: el cerdo en los cuentos populares chinos]), *Minjian wenhua luntan*, 1, pp. 72-81.
- Ma Jigao (馬積高) y Huang Jun (黃鈞) (1998) *Zhongguo gudai wenxue shi-Ming Qing* (中國古代文學史- 明清, [Historia de la literatura clásica china de las dinastías Ming y Qing]). Taipei: Wanjuanlou.
- Ma Zhaoqin (馬兆勤) (2009) Qianlun taishiyu zai wenxue chuanguo zhong de miaoyong (淺論態勢語在文學創作中的妙用, [Sobre el uso creativo de la kinésica en la literatura]), *Writer Magazine*, 3, pp. 143-144.
- Mehrabian, A. y Valdez, P. (1994) Effects of color on emotions, *Journal of Experimental Psychology: General*, 123 (4), pp. 394-409.
- Mei Xinlin (梅新林) y Cui Xiaojing (崔小敬) (2008) *20 Shiji Xi You Ji yanjiu* (20世紀西遊記研究, [Estudio sobre el *Xi You Ji* del siglo XX]). Volumen I y II.

Beijing: Wenhua yishu chubanshe.

- Molina, Lucía (2006) *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Molloy, John T. (1976) *Dress for success*. New York: Warner Books.
- Mou Haifang (牟海芳) (2005) Zhongguo gudai beidou xinyang yu zhu shen chongbai zhi guanxi lunkao (中國古代北斗信仰與豬神崇拜之關係論考, [Estudio sobre la relación entre la antigua creencia china de Beidou y la adoración de la figura del cerdo]), *Xinan Minzu daxue xuebao*, 26 (2), pp. 321-323.
- Mou Haifang (牟海芳) (2009) Zhu tuteng shenhua de yanbian yu tuteng chongbai guannian de bianyi (豬圖騰神話的演變與圖騰崇拜觀念的變異, [Evolución del mito del tótem del cerdo y cambios en el concepto de la adoración del tótem]), *Sichuan jiaoyu xueyuan xuebao*, 25 (7), pp. 41-43.
- Nierenberg, Gerard I. y Calero, Henry H. (2003) *How to read a person like a book*. New York: Barnes and Noble.
- Ning Tao (寧濤) (1997) Yanhang tuteng yishu yimai - zhu wenhua (炎黃圖騰藝術一脈-豬文化, [El arte de tótem de Yanhuang: la cultura del cerdo]), *Weishu guan*, 2, pp. 52-54.
- Nord, Christiane (1997) "Alice abroad: Dealing with descriptions and transcriptions of paralinguistic in literary translation", en Poyatos, Fernando (ed.) *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 107-129.
- Ouyang Jingyan (歐陽景宴) (2009) Hou jiaguan chubu yanjiu (猴加官初步研究, [Estudio oficial del mono]), *Henan ligong daxue xuebao*, 10 (1), pp. 176-180.
- Ouyang Jingyan (歐陽景宴) (2010) Nanyang hou wenhua (南陽猴文化, [La cultura del mono de Nanyang]), *Meili Zhongguo*, 5, pp. 70-71.
- Pan, Xiaofeng (1995) *The stagecraft of Peking opera, from its origins to the present day*. Beijing: New World Press.
- Pease, Allan y Pease, Barbara (1988) *El lenguaje del cuerpo: cómo interpretar a los demás a través de sus gestos*. 16ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pollard, David E. (1995) "Body language in Chinese-English translation" en

Chan Sinwai y Pollard, David E. (eds.) *An encyclopaedia of translation: Chinese-English, English-Chinese*. Hong Kong: The Chinese University Press, pp. 70-77.

- Poyatos, Fernando (1975) Cultura, comunicación e interacción: hacia el contexto total del lenguaje y el hombre hispánicos, III, *Yelmo*, 22, pp. 14-16.
- Poyatos, Fernando (1983) *New Perspectives in Nonverbal Communication. Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature, and Semiotics*. Oxford: Pergamon Press.
- Poyatos, Fernando (1988) *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication*. Toronto: C. J. Hogrefe.
- Poyatos, Fernando (1993) “Aspects of nonverbal communication in literature” en Holz-Mänttari, Justa y Nord, Christiane (eds.), *Traducere Navem, Festschrift für Katherina Reiss. Studia translologica, ser. A (3)*, Tampere: Universitat Tampere, pp. 137-151.
- Poyatos, Fernando (1994) *La comunicación No Verbal I: Cultural, Lenguaje y Comunicación*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, Fernando (1994) *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, Fernando (1994) *La comunicación no verbal III. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.
- Poyatos, Fernando (1997) *Nonverbal communication and translation*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Poyatos, Fernando (1997) *Nonverbal communication and translation. New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Poyatos, Fernando (2003) La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación, *Revista de Investigación Lingüística*, 2 (VI), pp. 67-83.
- Pu Tian (菩提燕) (2009) Hezhang yu Nanwuamitufo de yiyi (合掌與南無阿彌陀佛的意義, [El significado de juntar las palmas y entregarse a Amitaba]), Xianggang Fojiao, 595. [En línea] URL: http://www.hkbuddhist.org/magazine/595/595_12.html [consulta: 11/01/2011].

- Qian Niansun (錢念孫) (2000) *Zhongguo wenxue shi yanyi, san, Yuan Ming Qing* (中國文學史演義, 參, 元明清, [Historia de la literatura china III: dinastías Yuan, Ming y Qing]). Volumen III. Taipei: Zheng Zhong Shuju.
- Qin Rong (秦榕) (2008) *Zhongguo yuanhou yixiang yu hou wenhua yuanliu lun* (中國猿猴意象與猴文化源流論, [Researches of the image of Chinese apes and monkeys and the source and course of monkey culture]). Tesis doctoral, Fujian: Fujian Shifan Daxue.
- Qiu Haiying (邱海穎) (2010) Lun “Xinling de Jiaozhuo” zhong titaiyu dui renwu suzao de gongyong (論“心靈的焦灼”中體態與對人物塑造的功用, [La función creativa de la kinésica de los personajes de *Ungehduld des Herzens*]), *Shanghai haiguan xueyuan xuebao*, pp. 98-102.
- Qu Xiaoqiang (曲小強) (1997) *Xi You Ji xuan'an zhi mi* (西遊記懸案之謎, [El mito del caso abierto de *Xi You Ji*]). Taipei: Sanfeng chubanshe.
- Tan Lunjie (譚倫傑) (2000) *Manhua Xi You Ji, baibian dasheng qujingxing* (漫話西遊記, 百變大聖取經行, [Sobre el *Xi You Ji*: la peregrinación de Sun Wukong para pedir las escrituras budistas]). Taipei: Wan Juan Lou.
- Tang Jianzhong (唐建中) (2010) Fangcheng shihou de yishu tezheng yu minsu xintai (方城石猴的藝術特徵與民俗心態, [Características artísticas del mono de piedra de Fangcheng y su visión popular]), *Zhuangshi*, 11, pp. 120-121.
- Valdez, Patricia y Mehrabian, Albert (1994) Effects of color on emotions, *Journal of Experimental Psychology: General*, 123 (4), pp. 394-409.
- Wallbott, H. G. (1998) Bodily expression of emotion, *European Journal of Social Psychology*, 28, pp. 879-896.
- Wan Yude (萬玉德) (2007) Zhu de wenhua yiyi (豬的文化意義, [El significado de la cultura del cerdo]), *Zhongguo shehui kexueyuan yuan bao*. [En línea] URL: <http://eco.guoxue.com/article.php/11319> [consulta: 5/02/2011].
- Wang Fang (王芳) (2006) Fei-yuyan yujing yu xiaoshuo duihua de fanyi (非語言語境與小說對話的翻譯, [La traducción del lenguaje no verbal y de los diálogos en el género narrativo]), *Contemporary Manager*, 21, pp. 1082-1083.
- Wang Faping (王發平) (2007) Qianshuo titaiyu zai wenxue zuopin zhong de zuoyong (淺說體態語在文學作品中的作用, [La función de la kinésica de la obra literaria]), *Yuedu yu xiezuo*, 7, pp.9-10.

- Wang Gengsheng (王更生) (1991) *Zhongguo wenxue jianghua* (中國文學講話, [Estudio de la literatura china]). Taipei: Sanmin shuju.
- Wang Meichun (王美春) (2003) *Hou yu hou wenhua za du* (猴與猴文化雜讀, [Estudio del mono y de la cultura de mono]). En *Zhongguo Wenxue Wang*. [En línea] URL: <http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=2542>. [consulta: 10/02/2011].
- Wang Mengmeng (王萌萌) (2010) *Cong Zhong-Ri chuantong gushi kan liangguo wenhua yitong - yi shi'er shengxiao wei zhongxin* (從中日傳統故事看兩國文化異同-以十二生肖為中心, [Diferencias culturales entre China y Japón basadas en los doce animales]), *Jian nan wenxue*, 5, pp. 76-77.
- Wang Xiaoxi (王小溪) (2004) *Lun "Hong Lou Meng" zhong titaiyu de yunyong* (論“紅樓夢”中體態語的運用, [Análisis del uso de la kinésica en el *Hong Lou Meng*]), *The Northern Forum*, 2, pp. 63-66.
- Wang Yuanlu (王元鹿) (1995) *Zhu yu gudai wenhua* (豬與古代文化, [El cerdo en la antigüedad]), *Zhongwen zixue zhidao*, 1, pp. 10-15.
- Wang Zhe (2007) *Role of non-verbal communication in professional interpretation*, *US-China Foreign Language*, 5 (8) (serial No. 47), pp. 16-18.
- Weng Linying (翁林穎) (2008) *Wusheng shijie ye jingcai: Hong Lou Meng zhong titaiyu fanyi* (無聲世界也精彩:紅樓夢中體態語翻譯, [Un mundo maravilloso: la traducción de la kinésica en *Hong Lou Meng*]), *Journal of Ningbo Institute of Education*, 6 (10), pp.53-57.
- Wu Cheng'en (吳承恩) (2004) *Xi You Ji* (西遊記). 3ª ed. Tainan: Shiyi Wenhua.
- Wu Chengen (吳承恩) (2002) *Xi You Ji* (西遊記). 7ª ed. Beijing: Renmin wenxue chubanshe.
- Wu Yanjun (武彥君) y Zhao Xin (趙欣) (2009) *Qiantan kuawenhua jiaoliu zhong shenshiyu de wenhua chayi* (淺談跨文化交流中身勢語的文化差異, [Estudio de las diferencias culturales en la comunicación intercultural]), *Yuwen xuekan*, 6, pp. 163-164.
- Xia Min (夏敏) (1994) *Gou yu hou: tuteng yishi he wenxue zhong de jiejin leixing - cong Yaozu yu Zangzu tuteng wenhua shuokai* (狗與猴: 圖騰儀式和文學中的接近類型-從瑤族與藏族圖騰文化說開, [El perro y el mono: los ritos de tótem y su representación literaria desde el punto de vista cultural del tótem de las

- etnias Yao y Zang]), *Minzu wenxue yanjiu*, 3, pp. 35-39.
- Xiang Xianbiao (向賢彪) (2007) Zhu de wenhua fuhao (豬的文化符號, [Los signos culturales del cerdo]), *Pengtiao zhishi*, 6, pp. 7.
 - Xiao Shiping (蕭仕平) (2010) Cong shen hou dao Qitian Dasheng - you dili wenhua shijiao kan Minbei Shunchang houjing chongbai duixiang de bianqian (從神猴到齊天大聖-由地理文化視角看閩北順昌猴精崇拜對象的變遷, [Del mono a Qitian Dasheng: una mirada a los cambios de la evolución de la adoración del mono en Minbei Shunchang desde un punto de vista de la cultura geográfica]), *Zhonggong Fujian shengwei dangxiao xuebao*, 6, pp. 92-96.
 - Xie Xirong (謝希榮) (2010) Shenshiyu yu Ying-Han wenhua chayixing yanjiu (身勢語與英漢文化差異性研究, [Estudio de la kinésica y diferencias culturales entre el inglés y el chino]), *Xiao fei dao kan*, 2, pp. 232-233.
 - Xu Chengbei (徐城北) (2003) *La ópera de Beijing*. Trad. Chen Gensheng (陳根生). Beijing: Wuzhou chuanbo chubanshe.
 - Xu Hui (徐輝) (1995) Yi hai nian hua zhu: zaoqi zhuxing diaoke (乙亥年話豬: 早期豬形雕刻, [El año yihai del cerdo: la escultura del cerdo en la antigüedad]), *Zi Jin Cheng*, 1, pp. 5-6.
 - Xu Wangsheng (徐旺生) (2007) Yu zhu youguan wenhua xianxiang de chansheng ji yanbian yuanyin fenxi (與豬有關文化現象的產生及演變原因分析, [Análisis de las razones de la creación y evolución del fenómeno cultural del cerdo]), *Gujin nongye*, 3, pp. 86-95.
 - Xue Keqiao (薛克翹) (2004) Zhongguo hou wenhua mantan (中國猴文化漫談, [Estudio de la cultura del mono en China]). Beijing Daxue dongfang wenxue yanjiu zhongxin. [En línea] URL: http://eastlit.pku.edu.cn/Article_Detail.aspx?id=974 [consulta: 10/02/2011].
 - Yang Changnian (楊昌年) (2005) *Gudian xiaoshuo mingzhu pingxi* (古典小說名著平析, [Estudio de las novelas clásicas]). Taipei: Wunan tushu chuban.
 - Yang Jie (楊潔) Xi You Ji (西遊記). Imágenes extraídas disponibles [En línea] URL: <http://tv.sohu.com/20100909/n274829142.shtml> [ocnsulta: 11/01/2012].
 - Yang Lihui (楊利慧) (2004) Hou yu hou wenhua (猴與猴文化, [El mono y la cultura del mono]), *Baike zhishi*, 1, pp. 52-53.
 - Yau Shunchiu (1997) “The identification of gestural images in Chinese literary

expressions” en Poyatos, Fernando (ed.) *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 69-82.

- Ye Miao (葉苗) (2000) Lun fei-yuyan yinsu yujing zai wenxue fanyi zhong de zuoyong: “Aoman yu Pianjian” zhongyiben shili fenxi (論非語言因素語境在文學翻譯中的作用: “傲慢與偏見”中譯本實例分析, [La función de los elementos no verbales en la traducción literaria: análisis del caso de la versión china de *Pride and Prejudice*]), *Zhongguo Fanyi*, 4, pp.16-19.
- Ye Zhengdao (2002) Different modes of describing emotions in Chinese: Bodily changes, sensations, and bodily images, *Pragmatics & Cognition*, 10 (1/2), pp. 307-339.
- Ye Zhengdao (2004) The Chinese Folk Model of Facial Expressions: A Linguistic Perspective, *Culture & Psychology*, 10 (2), pp. 195-222.
- Yi Xiu (宜修) (2009) Shou ming shi'er tong (獸名十二同, [El nombre de los doce animales]), *Yaowenjiaozhi*, 7, pp. 48-50.
- Yu Ning (2002) Body and emotion: Body parts in Chinese expression of emotion, *Pragmatics & Cognition*, 10 (1-2), pp. 341-367.
- Zen Yongyi (曾永義) (1990) *Zhongguo gudian wenxue cidian* (中國古典文學辭典, [Diccionario de la literatura clásica china]). Taipei: Zhengzhong shuju.
- Zhang Jing'er (張靜二) (1984) *Xi You Ji renwu yanjiu* (西遊記人物研究, [Estudio sobre los personajes del *Xi You Ji*]). Taipei: Xuesheng shuju.
- Zhang Jing'er (張靜二) (1985) Guowai xuezhe kan Xi You Ji (國外學者看西遊記, [El *Xi You Ji* visto por los académicos extranjeros]), *Zhong-wai wenxue*, 14(5), pp. 78-100.
- Zhang Lihua (張麗華) (2003) Shi'er shengxiao de qi yuan ji muzang zhong de shi'er shengxiao yong (十二生肖的起源及墓葬中的十二生肖俑, [El origen de los doce animales y la figura de los doce animales en las sepulturas]), *Sichuan wenxue*, 5, pp. 63-65.
- Zhang Manjuan (張曼娟) (1996) *Gudian xiaoshuo de changhe* (古典小說的長河, [El Río Largo en la novela clásica]). Taipei: Taiwan shudian.
- Zhang Peifeng (張培峰) (2004) *Fojia liyi* (佛家禮儀, [Ritos budistas]). Tianjin:

Tianjin Renmin chubanshe.

- Zhang Qiya (張琪亞) (2010) Minjian xinyang zhi zongjiao yuanyuan (民間信仰之宗教淵源, [El origen de la religión popular]), *Guizhou minzu xueyuan xuebao*, 6, pp. 48-52.
- Zhang Zhimin (章志敏) (2007) Lun shenshiyu fanyi de yujing yishi (論身勢語翻譯的語境意識, [On contextual awareness of body language translation]). Tesis de Master, Hubei: Wuhan ligong daxue.
- Zhang Zhiying (張治英) y Cao Zhixi (曹志希) (2007) Shenshiyu zai wenxue zuopin zhong de huayu gongneng ji fanyi (身勢語在文學作品中的話語功能及翻譯, [La función discursiva de las expresiones kinésicas en la literatura y su traducción]), *Foreign Language Research*, 1 (134), pp.131-133.
- Zhang Zhongge (張仲葛) (1993) Zhongguo yang zhu shi chutan (中國養豬史初探, [Introducción a la historia de la crianza del cerdo en China]), *Nongye kaogu*, 1, pp. 215-219.
- Zhao Guihua (趙桂華) (2001) Lun fei-yuyan yinsu zai kuawenhua jiaoji zhong de zuoyong (論非語言因素在跨文化交際中的作用, [La función de los elementos no verbales en la comunicación intercultural]), *Journal of Qiqihar University (Phi & Soc Sci)*, 5, pp.85-87.
- Zhao Honglin (趙紅玲) (2007) “Zhu” zi yuanliu jiqi wenhua hanyi (“豬”字源流及其文化含義, [El origen del carácter del cerdo y su significado cultural]), *Suihua xueyuan xuebao*, 27 (6), pp. 113-114.
- Zhao Puchu (趙樸初) (1998) *Gudian wenxue sanbai ti* (古典文學三百題, [Trescientas preguntas sobre la literatura clásica]). Taipei: Jianhong chubanshe.
- Zhao Tianchi (趙天池) (1983) *Xi You Ji tanwei* (西遊記探微, [Estudio sobre el *Xi You Ji*]). Taipei: Guliu tushu gongsi.
- Zhao Wei y Ma Yunxia (2005) Sino-American cultural differences in non-verbal language, *US-China Foreign Language*, 3 (4) (serial No. 19), pp. 32-35.
- *Zhongguo wenxue dacidian* (中國文學大辭典, [Gran diccionario de la literatura china]). 1996. Volumen VI. Taipei: Baichuan shuju.
- Zhou Wende (周文德), Cao Zhixi (曹志希) y Pan Hengyue (潘衡躍) (2009) Lun Zhongguo gudian shige zhong de fei-yuyan jiaoji fangshi (論中國古典詩歌中的非語言交際方式, [El modo comunicativo no verbal en la poesía clásica china]),

Journal of Central South University of Forestry & Technology (Social Sciences),
5 (3), pp. 125-128.

- Zhu Shangxiong (朱尚雄) (2004) Zhu wenhua de suyuan yu zhanwang (豬文化的溯源與展望, [El origen y futuro de la cultura del cerdo]), *Xiandaihua yang zhu qiye jingying guanli yantaohui lunwen ji*, pp. 249-250.
- Zhu Xiaoxin (朱筱新) (1994) *Zhongguo gudai liyi zhidu* (中國古代禮儀制度, [El sistema de los ritos en la China antigua]). Taipei: Taiwan shangwu yinshuguan.
- Zou Wenwu (鄒文武) (2006) Lun Xi You Ji de yingxiang (論西遊記的影響, [La influencia del *Xi You Ji*]), *Dianying Wenxue*, 13, pp. 52-54.

ANEXOS

Anexo 1 Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte) y funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales (Poyatos) de Sun Wukong

TEXTO ORIGINAL	FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL (KORTE)	FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES (POYATOS)
1. 眉花眼笑, <i>Meihua-yanxiao</i>	El LNV en la acción narrativa	+significante / + significado
2. 洗耳用心, <i>Xi'er-yongxin</i>	El LNV en la acción narrativa	+significante / + significado
3. 毛骨悚然, <i>Maogu-songran</i>	El LNV en la acción narrativa	+significante / - significado
4. 叩頭, <i>Koutou</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / - significado
5. 對三藏拜了四拜, <i>Dui Sanzang baile sibai</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / - significado
6. 四面圍住師父下拜, <i>Simian weizhu shifu xiabai</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / - significado
7. 倒身下拜, <i>Daoshen xiabai</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / - significado
8. 唱個大喲, <i>Chang ge dare</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / + significado
9. 問訊, <i>Wenxun</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / - significado
10. 拱手稱謝, <i>Gong shou cheng xie</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / + significado
11. 跪下, <i>Guixia</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / - significado

12. 拽開步, <i>Zhuaikai bu</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / - significado
13. 咨牙俵嘴, <i>Zi ya lai zui</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
14. 將自己臉上抹了一抹, <i>jiang ziji lian shang mole yi mo</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
15. 睜火眼金睛, <i>Zheng huoyan jinjing</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
16. 抓耳撓腮, <i>Zhua'er-naosai</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
17. 將身一聳,打了個連扯 跟頭,跳離地有五六丈, <i>Jiang shen yi song, dale ge lian che gentou, tiao li di you wu-liu zhang</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
18. 捻著訣,念動咒語,搖身 一變, <i>Nianzhe jue, nian dong zhouyu, yaoshen- yibian yibian</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
19. 拔一把毫毛丟在口中嚼 碎,望空噴去,叫一聲 「變!」, <i>Ba yi ba haomao diuzai kou zhong jiao sui, wangkong penqu, jiao yi shen "bian!"</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
20. 將寶貝變做個繡花針 兒,藏在耳內, <i>Jiang baobei bianzuo ge xiuhua zhenr, cangzai er nei</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado
21. 只消把頭點上兩點,把 腰躬上一躬, <i>Zhi xiao ba tou dianshang liang dian, ba yao gong shang</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / + significado

<i>yi gong</i>			
22. 把金箍棒幌一幌, <i>Ba jin gubang huang yi huang</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / + significado
23. 把腦後的毫毛拔了一根, 吹口仙氣, <i>Ba nao hou de haomao bale yi gen, chui kou xian qi</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / + significado
24. 把毫毛一抖, 收上身來, <i>Ba haomao yi dou, shoushang shen lai</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / + significado
25. 把腰扭一扭, <i>Ba yao niu yi niu</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / + significado
26. 手裏捻訣, 口內念念有詞, 往那巽地上吸了一口氣, 噓的吹將去, <i>Shou li nianjue, kou nei niannian youci, wang na xundi shang xile yi kou qi, xude chui jiang qu</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / + significado
27. 搖身一變, <i>Yaoshen-yibian</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / +significado
28. 喝了一聲, 用手一指, <i>Hele yi sheng, yongshou yi zhi</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / +significado
29. 縱筋斗雲, 跳在空中, 定睛觀看, <i>Zong jin dou yun, tiao zai kong zhong, dingjing guankan</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / +significado
30. 束一束虎皮裙, 抖一抖錦布直裰, <i>Shuyishu hupi qun, dou yi dou jinbu zhizhui</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / + significado
31. 叉手當胸, <i>Chashou dang xiong</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje		+significante / + significado

32. 把手一叉, 腰一躬, 一跳跳起來, <i>Bashou yi cha, yao yi gong, yi tiao tiaoqilai</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
33. 丁字腳, <i>dingzi jiao</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
34. 用手搭涼篷, <i>Yongshou da liang peng</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
35. 縱身打個呼哨, <i>Zongshen da ge hushao</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
36. 痛得豎蜻蜓, 翻筋斗, 耳紅面赤, 眼脹身麻, <i>Tongde shu qingting, fan jin dou, erhong-mianchi, yan zhang shen ma</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
37. 望空一指, <i>Wang kong yi zhi</i>	El LNV para la dramatización	+significante / + significado
38. 把牙一嗟, <i>Ba ya yi jie</i>	El LNV para la dramatización	+significante / + significado
39. 騰雲駕霧, <i>Tengyun-jiawu</i>	El LNV para la dramatización	+significante / + significado
40. 定息存神, <i>Dingxi cun shen</i>	El LNV para la dramatización	+significante / - significado

Anexo 2 Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte) y funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales (Poyatos) de Zhu Bajie

TEXTO ORIGINAL	FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL (KORTE)	FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES (POYATOS)
1. 將兩手搓熱，忤住他的七竅， <i>jiang liangshou cuore, wuzhu tade qiqiao</i>	El LNV para indicar el tipo de relación interpersonal	+significante / + significado
2. 拱著嘴， <i>Gong zhe zui</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
3. 把嘴往上一伸， <i>Ba zui wang hang yi shen</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
4. 撐起兩個耳朵，好便似風篷一般， <i>Chenqi liang ge erduo, hao bian si feng peng yiban</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
5. 把嘴揣在懷裡， <i>Ba zui chuai zai huaili</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
6. 用嘴一拱， <i>Yong zui yi gong</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
7. 把頭搖上兩搖，豎起一雙蒲扇耳，扭動蓮蓬吊搭唇， <i>Ba tou yao shang liang yao, shuqi yi shuang pushan er, niudong lianpeng diao da chun</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / + significado
8. 捻訣唸咒，喝一聲叫「長！」把腰一躬， <i>Nian jue nian zhou, he yi sheng jiao "chang!" , ba</i>	El LNV para la dramatización	+significante / + significado

<i>yao yi gong</i>		
9. 搖身一變, <i>Yao shen yi bian</i>	El LNV para la dramatización	+significante / + significado
10. 叩頭, <i>Koutou</i>	El LNV para la dramatización	+significante / - significado
11. 一步一拜, <i>Yibu yibai</i>	El LNV para la dramatización	+significante / - significado

Anexo 3 Funciones y efectos literarios del lenguaje no verbal (Korte) y funciones semiótico-comunicativas de los elementos no verbales (Poyatos) de Tang Sanzang

TEXTO ORIGINAL	FUNCIONES Y EFECTOS LITERARIOS DEL LENGUAJE NO VERBAL (KORTE)	FUNCIONES SEMIÓTICO-COMUNICATIVAS DE LOS ELEMENTOS NO VERBALES (POYATOS)
1. 念起緊箍兒咒, <i>Nianqi jin gu er zhou</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / +significado
2. 眉目舒開, <i>Meimu shukai</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / +significado
3. 淨了手焚香, <i>Jingle shou fen xiang</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje:	+significante / - significado
4. 展背舒身, 鋪胸納地, <i>Zhan pei shu shen, pu xiong na di</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / +significado
5. 叩頭, <i>Koutou</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / -significado
6. 瞑目寧心, <i>Mingmu-ningxing</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / -significado
7. 撮土, <i>Cuo tu</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / -significado
8. 頓首拜謝, 朝天又拜, <i>Koushou baixie, chao tian you bai</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / +significado
9. 叩齒叩頭, <i>Kouchi koutou</i>	El LNV para la caracterización e identificación del personaje	+significante / +significado
10. 遂設香案, 朝南禮拜, <i>Suishe xiang'an, chao</i>	El LNV para la caracterización e	+significante / +significado

<i>nan libai</i>	identificación del personaje	
11. 撮土焚香, 望南禮拜, <i>Cuo tu fen xiang, wang nan libai</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / +significado
12. 合掌, <i>He zhang</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / -significado
13. 合掌當胸, <i>He zhang dang xiong</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / -significado
14. 一步一拜, <i>Yibu yibai</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / -significado
15. 跪下, <i>Guixia</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / -significado
16. 拜了幾拜, <i>Baile ji bai</i>	El LNV para la caracterización identificación del personaje	+significante / -significado

Anexo 4 Frecuencia de los gestos de Sun Wukong

Chino	Pinyin	Frecuencia
1. 把毫毛一抖，收上身來	<i>Ba haomao yi dou, shou shang shen lai</i>	5 (p. 22, 240, 286, 532, 988)
2. 把金箍棒幌一幌	<i>Ba jingubang huang yi huang</i>	26 (p. 44, 51, 471, 585, 654, 663, 847, 980, 1020, 32, 68, 72, 73, 157, 167, 362, 657, 690, 847, 849, 889, 1001, 1023, 1040, 1051, 1058)
3. 把腦後的毫毛拔了一根，吹口仙氣，叫變	<i>Ba nao hou de haomao bale yi gen, chui kou xian qi, jiao bian</i>	4 (p. 285, 317, 869, 988)
4. 把牙一嗟	<i>Ba ya yi jie</i>	1 (p. 619)
5. 把腰扭一扭	<i>Ba yao niu yi niu</i>	1 (p. 291)
6. 拔一把毫毛丟在口中嚼碎，望空噴去，叫一聲「變！」	<i>Ba yi ba haomao diuzai kou zhong jiao sui, wangkong penqu, jiao yi shen "bian!"</i>	3 (p. 22, 27, 1037)
7. 把手一叉，腰一躬，一跳跳起來	<i>Bashou yi cha, yao yi gong, yi tiao tiaoqilai</i>	1 (p. 943)
8. 唱個大喏	<i>Chang ge da re</i>	7 (p. 39, 40, 157, 364, 515, 595, 700)
9. 叉手當胸	<i>Chashou dang xiong</i>	3

		(p, 161, 1091, 1109)
10. 倒身下拜	<i>Daoshen xiabai</i>	6 (p. 10, 491, 666, 827, 901, 971)
11. 定息存神	<i>Dingxi cun shen</i>	1 (p. 15)
12. 對三藏拜了四拜	<i>Dui Sanzang baile si bai</i>	1 (p. 157)
13. 拱手稱謝	<i>Gongshou chengxie</i>	1 (p.1061)
14. 跪下	<i>Guixia</i>	9 (p. 16, 157, 313, 396, 439, 492, 580, 648, 1104)
15. 喝了一聲，用手一指	<i>Hele yi sheng, yongshou yi zhi</i>	1 (p. 456)
16. 將寶貝變做個繡花針兒，藏在耳內	<i>Jiang baobei bianzuo ge xiuhua zhenr, cangzai er nei</i>	1 (p. 32)
17. 將身一聳，打了個連扯跟頭，跳離地有五六丈	<i>Jiang shen yi song, dale ge lian che gentou, tiao li di you wu-liu zhang</i>	1 (p. 18)
18. 將自己臉上抹了一抹	<i>Jiang ziji lian shang mole yi mo</i>	2 (p. 214, 360)
19. 丁字腳	<i>Jingzi jiao</i>	1 (p. 234)
20. 叩頭	<i>Koutou</i>	14 (p. 10, 11, 16, 17, 18, 19, 579, 666, 683, 827, 902, 904, 904, 1147)

21. 毛骨悚然	<i>Maogu-songran</i>	1 (p. 17)
22. 眉花眼笑	<i>Meihua-yanxiao</i>	1 (p. 13)
23. 捻著訣，念動咒語，搖身一變	<i>Nianzhe jue, nian dong zhouyu, yaoshen-yibian</i>	9 (p. 19, 641, 702, 862, 906, 914, 972, 986, 1027)
24. 手裏捻訣，口內念念有詞，往那巽地上吸了一口氣，噓的吹將去	<i>Shou li nianjue, kou nei niannian youci, wang na xundi shang xile yi kou qi, xude chui jiang qu</i>	1 (p. 321)
25. 束一束虎皮裙，抖一抖錦布直裰	<i>Shuyishu hupi qun, dou yi dou jinbu zhizhui</i>	1 (p. 1108)
26. 四面圍住師父下拜	<i>Simian weizhu shifu xiabai</i>	1 (p. 317)
27. 騰雲駕霧	<i>Tengyun-jiawu</i>	1 (p.32)
28. 痛得豎蜻蜓，翻筋斗，耳紅面赤，眼脹身麻	<i>Tongde shu qingting, fan jin dou, erhong-mianchi, yan zhang shen ma</i>	1 (p. 166)
29. 望空一指	<i>Wang kong yi zhi</i>	1 (p. 532)
30. 問訊	<i>Wenxun</i>	11 (p. 245, 368, 590, 619, 621, 688, 815, 852, 857, 1021, 1095)

31. 搖身一變	<i>Yaoshen-yibian</i>	59 (p. 19, 52, 66, 67., 73, 186, 189, 212, 243, 266, 359, 372, 373, 487, 393, 394, 433, 387, 514, 540, 557, 573, 603, 606, 641, 655, 693, 702, 714, 735, 760, 783, 810, 810, 810, 813, 818, 820, 836, 838, 839, 850, 857, 862, 886, 896, 899, 906, 910, 941, 945, 949, 957, 972, 973, 980, 986, 1027, 1114)
32. 洗耳用心	<i>Xi'er-yongxin</i>	1 (p. 16)
33. 用手搭涼篷	<i>Yongshou da liang peng</i>	5 (p. 169, 249, 641, 754, 1134)
34. 睜火眼金睛	<i>Zheng huoyan jinjing</i>	23 (p. 71, 75, 89, 169, 214, 219, 233, 240, 311, 370, 402, 470, 481, 551, 577, 789, 945, 950, 971, 1051, 1080, 1088, 1122)
35. 只消把頭點上兩點,把 腰躬上一躬	<i>Zhi xiao ba tou dianshang liang dian, ba yao gong shang yi gong</i>	1 (p. 253)
36. 抓耳撓腮	<i>Zhua'er-naosai</i>	2 (p. 13, 355)

37. 拽開步	<i>Zhuai kai bu</i>	12 (p. 158, 171, 198, 313, 368, 591, 655, 694, 813, 962, 1000, 1122)
38. 咨牙俅嘴	<i>Zi ya lai zui</i>	3 (p. 54, 214, 858)
39. 縱筋斗雲，跳在空中， 定睛觀看	<i>Zong jin dou yun, tiao zai kong zhong, dingjing guankan</i>	1 (p. 550)
40. 縱身打個呼哨	<i>Zongshen da ge hushao</i>	1 (p. 779)
Suma total		225

Anexo 5 Frecuencia de los gestos de Zhu Bajie

Chino	Pinyin	Frecuencia
1. 把頭搖上兩搖，豎起一雙蒲扇耳，扭動蓮蓬吊搭唇	<i>Ba tou yao shang liang yao, shuqi yi shuang pushan er, niudong lianpeng diao da chun</i>	1 (p. 630)
2. 把嘴揣在懷裡	<i>Ba zui chuai zai huaili</i>	1 (p. 377)
3. 把嘴往上一伸	<i>Ba zui wang shang yi shen</i>	1 (p. 349)
4. 撐起兩個耳朵，好便似風篷一般	<i>Chenqi liang ge erduo, hao bian si feng peng yiban</i>	1 (p. 348)
5. 拱著嘴	<i>Gong zhe zui</i>	1 (p. 349)
6. 將兩手搓熱，忤住他的七竅	<i>Jiang liang shou cuore, wu zhu tade qiqiao</i>	1 (p. 482)
7. 捻訣唸咒，喝一聲叫「長！」把腰一躬	<i>Nian jue nian zhou, he yi sheng jiao “chang!” , ba yao yi gong</i>	1 (p. 336)
8. 一步一拜	<i>Yibu yibai</i>	1 (p. 55)
9. 用嘴一拱	<i>Yong zui yi gong</i>	1 (p. 444)
Suma total		9

Anexo 6 Frecuencia de los gestos de Tang Sanzang

Chino	Pinyin	Frecuencia
1. 撮土	<i>Cuo tu</i>	3 (p. 164, 175, 658)
2. 撮土焚香，望南禮拜	<i>Cuo tu fen xiang, wang nan libai</i>	1 (p.175)
3. 跪下	<i>Guixia</i>	9 (p. 16, 157, 313, 396, 439, 492, 580, 648, 1104)
4. 合掌	<i>Hezhang</i>	37 (p. 148, 150, 151, 176, 229, 267, 270, 310, 417, 418, 434, 536, 538, 541, 552, 555, 638, 642, 654, 727, 728, 746, 786, 787, 792, 834, 861, 872, 891, 911, 1016, 1019, 1071, 1098, 1117, 1121, 1131)
5. 合掌當胸	<i>Hezhang dang xiong</i>	5 (p. 150, 310, 537, 654, 774)
6. 淨了手焚香	<i>Jingle shou fen xiang</i>	1 (p. 220)
7. 叩齒叩頭	<i>Kouchi koutou</i>	1

		(p. 718)
8. 頓首拜謝，朝天又拜	<i>Koushou baixie, chao tian you bai</i>	1 (p. 1062)
9. 叩頭	<i>Koutou</i>	12 (p. 133, 138, 182, 662, 684, 718, 747, 1076, 1100, 1131, 1145, 1147)
10. 眉目舒開	<i>Meimu shukai</i>	1 (p. 941)
11. 瞑目寧心	<i>Mingmu-ningxing</i>	1 (p. 263)
12. 念起緊箍兒咒	<i>Nianqi jin gu er zhou</i>	4 (p. 166, 448, 450, 665)
13. 遂設香案，朝南禮拜	<i>Suishe xiang'an, chao nan libai</i>	1 (p. 206)
14. 一步一拜	<i>Yi bu yi bai</i>	1 (p. 755)
15. 展背舒身，鋪胸納地	<i>Zhan pei shu shen, pu xiong na di</i>	1 (p. 182)
Suma total		79

Anexo 7 Tipología de gestos

Sun Wukong	Zhu Bajie	Tang Sanzang	Budistas	Ritualizados	Otros
拽開步	拱著嘴	口中念起 緊箍兒咒	定息存神	騰雲駕霧	眉花眼笑
咨牙俛嘴	把嘴往上一伸		一步一拜	搖身一變	洗耳用心
將自己臉上抹了一抹	撐起兩個耳朵，好便似風篷一般		淨了手焚香	叩頭	毛骨悚然
睜火眼金睛觀看	把個嘴揣在懷裡藏了		展背舒身，鋪胸納地，	跪下	眉目舒開
望空一指	用嘴一拱		撮土	對三藏拜了四拜	瞑目寧心
把牙一嗟	把頭搖上兩搖，豎起一雙蒲扇耳，扭動蓮蓬吊搭唇		頓首拜謝，朝天又拜	四面圍住師父下拜	
抓耳撓腮 (contento)	卻便捻訣唸咒，喝一聲叫「長！」把腰一躬		遂設香案，朝南禮拜	倒身下拜	
抓耳撓腮 (enfado)			撮土焚香，望南禮拜	唱個大喏	
將身一聳，打了個連扯跟頭，跳離地有五六丈			合掌諷起齋經	打個問訊	
捻著訣，念動咒語，搖身一			合掌當胸	拱手稱謝	

變					
拔一把毫毛 丟，在口中嚼 碎，望空噴 去，叫一聲 「變！」			合掌低頭	叩齒叩頭	
將寶貝還變做 個繡花針兒， 藏在耳內			整衣合掌	將兩手搓熱，作 住他的七竅	
只消把頭點上 兩點					
把金箍棒幌一 幌					
把腦後的毫毛 拔了一根，吹 口仙氣，叫 「變！」					
把毫毛一抖， 收上身來					
把腰扭一扭， 叫聲「變！」					
手裏捻訣，口 內念念有詞， 往那巽地上吸 了一口氣，噓 的吹將去					
喝了一聲，用 手一指					
縱筋斗雲，跳 在空中，定睛 觀看					
束一束虎皮 裙，抖一抖錦 布直裰					
叉手當胸					

把手一叉，腰 一躬，一跳跳 起來					
痛得豎蜻蜓， 翻筋斗，耳紅 面赤，眼脹身 麻					
丁字腳					
用手搭涼篷而 看					
縱身打個呼 哨，跳到空中					