

Traducción de *Pa pa pa* 爸爸 in español. Estudio de la solución de los juegos de palabras chinos en español

*Spanish translation of Pa pa pa: a study
on the solution for Spanish translation of
wordplays in Mandarin Chinese*

Menghsuan Ku 古孟玄

National Chengchi University
Taiwán

ONOMÁZEIN 57 (septiembre de 2022): 40-55
DOI: 10.7764/onomazein.57.03
ISSN: 0718-5758



Menghsuan Ku 古孟玄: Departamento de Lenguas y Culturas Europeas, National Chengchi University, Taiwán.
| E-mail: menghsuanku@hotmail.com

Fecha de recepción: agosto de 2019
Fecha de aceptación: enero de 2020

Resumen

Pa pa pa es una novela china de los años ochenta, pertenece a “la literatura de la búsqueda de las raíces 尋根文學” de China y refleja una decadencia social y caótica sin posibilidad de recuperación. El autor Han Shaogong 韓少功 ha transmitido sus ideas a través de un espacio imaginario y un lenguaje familiar con los juegos de palabras intercalados. Por ello, el objetivo del presente trabajo es estudiar qué mecanismos son usados en los juegos de palabras detectados, qué técnica de traducción ha sido aplicada y si las traducciones mantienen las mismas funciones. Para ello, nos basamos en las nociones de Delabastita (1996) y Hsu (2013) sobre las clasificaciones y definiciones de los juegos de palabras. En cuanto a los trabajos de contraste de lenguas, hemos consultado Marco (2010), Wang (2012) y Xu (2013). Aplicamos la técnica de traducción de Hurtado Albir (2013) como instrumento para analizarlos.

Palabras clave: juego de palabras; literatura china; técnica de la traducción; implícito; función.

Abstract

Pa pa pa is a 1980s Chinese novella. It is a work belonging to China’s “root-seeking literature”, which looks into society’s hopeless collapse and chaos. Its author, Han Shaogong, expresses ideas through his imagination and a colloquial language close to readers and full of wordplays/puns. This study aims to investigate the mechanisms of wordplay, the translation techniques adopted and whether the translation keeps the original function of wordplay in the source-language text. As the basis of the definition and categories for the wordplay we used Delabastita (1996) and Hsu (2013), and we also consulted Marco (2010), Wang (2012) and Xu (2013) for contrast; we also used Hurtado Albir’s (2013) translation techniques for analysis.

Keywords: wordplay; pun; Chinese culture; translation technique; implicit; function.

1. Introducción

El sinólogo y traductor Noël Dutrait (1951-) ha traducido además de las obras chinas de los dos premios Nobel de la literatura de 2000 y 2012, Gao Xingjian 高行健 y Mo Yan 莫言, también novelas de escritores chinos contemporáneos cuyo estilo se conoce como “la búsqueda de las raíces”, es decir, A Cheng 阿城 y Han Shaogong, así como a otros pertenecientes al vanguardismo neorrealista como Su Tong 蘇童. Hasta 2014 “había traducido en total veintiséis novelas en chino” y “cincuenta observaciones y comentarios sobre la traducción” (Wu, 2014: 181). A partir de la experiencia de la traducción de *Pa pa pa* al francés que compartió Dutrait, confirmamos que la traducción literal no contiene información suficiente para comprender la otra cultura. Tras cooperar con un alumno chino que estudiaba en Francia y que le entregó una traducción literal de *Pa pa pa*, el sinólogo decepcionado prefería leer solo el texto original (Wu, 2009: 186-187).

El autor de *Pa pa pa*, Han, ha inventado un espacio cerrado donde vivía una gente con pensamientos caducos. Además del ambiente misterioso como fábula, el lenguaje de Han constituye también otro diseño creativo del autor. A través de los juegos de palabras en chino, el autor buscó expresar una perspectiva sarcástica e irónica. Dada la distancia entre la cultura china y la española, nos interesa entonces indagar cómo abordar dichos juegos de palabras. Este trabajo se centra en la función y la solución de los juegos de palabras en las traducciones al español con el objetivo de analizar las técnicas de traducción aplicadas así como una observación, posible sugerencia y efecto de la misma en la traducción final. A continuación, en primer lugar, presentamos esta novela en chino y sus dos versiones publicadas en España y en China. Nos basamos en las nociones de los juegos de palabras de Delabastita (1996) y recurrimos a la técnica de la traducción de Hurtado Albir (2013) como instrumento para el estudio de las unidades menores de traducción.

2. *Pa pa pa* y las versiones en español

Pa pa pa se publicó en 1985 en la *Revista de Literatura del Pueblo*, ocho años después de que concluyera oficialmente la Revolución Cultural. Los años ochenta eran una época de prosperidad económica y las empresas e inversiones de Taiwán en China producían una apertura en todos los aspectos. “A principios de los años ochenta del siglo pasado, debido a la influencia de la literatura del realismo mágico de América Latina, los escritores chinos realizaron un autoexamen de conciencia de la historia china” (Gao, 2017: 3). “La literatura en búsqueda de las raíces” emergía y, tal como su nombre indica, situada en la sociedad actual se centraba en las raíces de la cultura china reflexionando sobre la tradición, y busca el origen del espíritu chino a través de la literatura. Los autores chinos representativos de esta corriente son Han Shaogong, A Cheng, Zheng Yi 鄭義, Jia Pingao 賈平凹, Wang Anyi 王安憶, Li Rui 李銳 y el premio Nobel de literatura Mo Yan.

Pa pa pa es una de las obras más representativas de la literatura en búsqueda de las raíces. Bingzai, el protagonista, era particular desde que nació. Durmió dos días enteros después de nacer sin comer ni beber nada. No dijo más de dos frases en toda su vida, “papá” y “puta mamá”. Le costaba levantar los párpados, mover la cabeza y caminar. Dicen que su padre los abandonó por la vergüenza de tener un engendro de hijo y la fealdad de su mujer. Por tanto, aunque no dejaba de llamar papá a todo el mundo, nunca conoció a su propio padre. Varios años antes de nacer Bingzai, su madre mató una gran araña del tamaño de un cántaro con los ojos verdes. Después de quemarla el mal olor permaneció en la montaña durante tres días. Tener un hijo así fue el castigo de los dioses. Los habitantes de la aldea se enfrentaban a Bingzai a causa de su apariencia, pero este siempre tenía suerte de escapar de la muerte. Cuando fue escogido como sacrificio, tronó de repente y los hombres, asustados, se postraron ante él. La sopa venenosa que preparaban los habitantes de la aldea de Cabeza de Gallo para ahorrar recursos para los jóvenes tampoco funcionó con Bingzai. Debido a estas increíbles incidencias, la gente de la aldea le consultaba cómo deberían hacer frente al conflicto con la aldea de la Cola de Gallo.

“El entorno familiar extraño de Bingzai, una cabeza gigantesca que nadie sabe qué piensa y las acciones inexpresivas resultan en un estilo de realismo mágico” (Diao, 2016: 51). La soledad del protagonista, la ignorancia de la gente y el miedo ante un futuro inseguro componen este relato tan real e ilógico. Bingzai fue despreciado por todos pero se convirtió en una leyenda porque había sobrevivido al sacrificio y a la sopa venenosa. El protagonista nunca cambia, lo que varía son el entorno y las perspectivas de sus vecinos. Al final de la novela se muda de la aldea de Cabeza de Gallo y Bingzai se queda solo. Los niños de la aldea de la Cola de Gallo lo rodeaban y lo admiraban, le regalaron piedras y le imitaban gritando “¡Papapapapa...!”. De hecho, además de los personajes, unos fragmentos curiosos también denotan la influencia del realismo mágico. La escena en que “sus intestinos se le salieron del cuerpo y dejaron una huella de sangre más larga que dos *zhang*¹. Sus vecinos recogieron los intestinos, los ordenaron un poco y volvieron a metérselos en el cuerpo” (Han, 2008: 58; 2015: 58) es como si fuera una continuación de *Crónica de una muerte anunciada*².

1 Nota del traductor, “unidad de medida china que equivale a más de tres metros” (Han, 2008: 20; 2015: 20).

2 Las últimas escenas de *Crónica de una muerte anunciada* describen las imágenes del proceso de la muerte de Santiago Nasar: “Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión” (García Márquez, 1993: 133). “Empezaban a desayunar cuando vieron entrar a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas” (García Márquez, 1993: 134). “Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. «Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas»” (García Márquez, 1993: 135).

Pa pa pa se publicó en español en 2008 por la editorial Kailas, que se caracteriza por un “especial interés en la literatura y el pensamiento asiáticos” (web Kailas). La contraportada cuenta con un resumen de tres párrafos de la novela junto con un fragmento de introducción que indica que “Han Shaogong descubre con *Pa pa pa* las raíces más profundas y recónditas de China, al tiempo que demuestra que ya es uno de los valores más influyentes de la literatura mundial”. Al ser una obra que representa el entorno social de China, no es de extrañar que más tarde, en 2015, *China Intercontinental Press* la seleccionara para la colección “Joyas de la literatura contemporánea china”, un proyecto que arrancó en 2011 para potenciar el desarrollo de la industria cultural, subvencionado por el Ministerio de Finanzas Públicas y seleccionado en 2016 como modelo de la industria editorial.

Sin duda, el objetivo principal de la publicación de la traducción de estas obras literarias es dar a conocer la literatura china, siendo un proyecto apoyado por instituciones oficiales como la Dirección General de Prensa y Publicación, la Oficina de Información del Consejo de Estado y la Asociación de Escritores de China. Según las palabras del editor (Han, 2015: 5-6), a través de estas obras, se pueden consumir los siguientes objetivos concretos:

- conocer los distintos estilos y corrientes de la literatura contemporánea de China;
- observar los enormes cambios históricos y sociales que está viviendo este país;
- sentir de manera palpable la vida cotidiana;
- adentrarnos en el mundo espiritual de los chinos.

Después de observar los ideales por los que Kailas y *China Intercontinental Press* buscaron publicar dichas obras, es necesario notar que las editoriales planifican que la lectura de la traducción en español transmita una información triple. Es decir, a través de la literatura se acercan a un estilo literario en China, se conocen los elementos socioculturales autóctonos y al mismo tiempo se entra en contacto con los elementos filológicos chinos. Todo ello permite conocer qué interesa y preocupa a los chinos. Como estas traducciones se dirigen a lectores hispanohablantes, quienes comparten diferentes culturas, los elementos culturales del texto original requieren una solución particular en la traducción.

A lo largo de la novela, aparecen elementos como medidas, personajes históricos, topónimos antiguos, tradiciones sociales y elementos lingüísticos como juegos de palabras, etc. Hemos observado que el traductor se decanta por la técnica de la amplificación lingüística que consiste en agregar una nota explicativa; por tanto, la traducción resulta bastante breve, de cien páginas, pero cuenta con treinta y dos notas explicativas. Entre los elementos detectados, la primera categoría con la que los lectores tienen contacto resulta ser la lingüística, porque, desde el principio de la novela, Han aplica el mecanismo de homófonos para suavizar el impacto de las palabras malsonantes u obscenas. Dada la diferencia y la distancia entre el chino y el español, nos interesa y nos motiva estudiar la resolución de los juegos de palabras.

Consideramos que es necesario recurrir a unas técnicas adecuadas para traducirlos con el fin de alcanzar una comprensión correcta y una lectura poco superficial, lo cual se corresponde con los objetivos de las editoriales.

3. Marco teórico

Siendo Han Shaogong un escritor de la generación de la búsqueda de las raíces, nos hemos percatado de que en la novela original *Pa pa pa* desarrolla los fenómenos socioculturales mediante varios juegos de palabras. Cuando el traductor se enfrenta con un mecanismo que no comparten las dos culturas, resulta complejo encontrar una equivalencia idéntica en el sentido tanto implícito como explícito. Nos resulta hartamente interesante estudiar cómo se forman estos mecanismos, y para abordar la traducción de estos elementos lingüísticos y culturales acudimos a las técnicas de la traducción que propone Hurtado Albir (2013: 268-271) para estudiar las soluciones en la traducción en español.

3.1. Definición y clasificación de los juegos de palabras

Entre los diversos tipos de juegos de palabras en chino, los más comunes son el doble sentido de un mismo carácter o de una misma expresión y los que a nivel sintáctico suelen verse en los poemas, por ejemplo los poemas circulares que se pueden leer al revés debido al dinamismo de la construcción de las palabras en chino³. Hsu (2013: 109-112) reúne las definiciones y las clasificaciones de lingüistas chinos como Huang Qingxuan 黃慶萱 (1978), Chen Wangdao 陳望道 (1989), Sheng Qian 沈謙 (1991), Wang Xijie 王希杰 (2005), Du Shuzhen 杜淑貞 (2000) y Wu Liqun 吳禮權 (2006); asimismo, menciona las palabras claves como el doble sentido y el contexto sin indagar más sobre los aspectos concernientes. Sin embargo, en cuanto a la clasificación, sí que indica los tres elementos principales: el sonido, el significado y el formato. De aquí se derivan las tres categorías de homonimia, léxica y sintáctica.

Vistas las contribuciones de los trabajos enfocados en el chino, consideramos la necesidad de un marco teórico para la aplicación de la traducción del chino al español. Aunque Delabastita (1996: 131) menciona que “las categorías mencionadas no son necesariamente relevantes en los juegos de palabras de lenguas no occidentales”, hemos notado las clasificaciones detalladas y una definición completa en la que se puede basar nuestro trabajo de lengua oriental y occidental. Según Delabastita (1996: 128), un juego de palabras se define así:

Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant con-*

3 Cf. más adelante en este mismo subapartado, donde hay un poema en la tapa de una tetera, *Poema de tetera* 茶壺詩 *chajushi*.

*frontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings*⁴.

Delabastita (1996) identifica cuatro subcategorías y abarca variedades más completas del mecanismo lingüístico⁵, las cuales consideramos instrumentos prácticos. Su clasificación se centra en palabras de formas similares pero significados diferentes y luego presenta los juegos de palabras desde el punto de vista de la estructura lingüística. A continuación, enumeramos las cuatro subcategorías de Delabastita (1996: 128) con nuestros ejemplos en chino:

1. La homonimia, palabra del mismo sonido y forma. Por ejemplo, 花 *hua* en chino se refiere tanto al sustantivo *flor* como al verbo *gastar*. Francia se dice “法”國 “*fa*”*guo*, pero el método es 方 “法” *fang* “*fa*”, por lo que “*fa*” puede significar o ‘Francia’ o ‘método’ dependiendo del contexto.
2. La homofonía, palabra del mismo sonido, pero con diferente forma. Por ejemplo, 軼聞 *yiwen* ‘anécdota’ en chino tiene el mismo sonido que 譯文 *yiwen* ‘traducción’.
3. La homografía, palabras de la misma forma, pero con diferente sonido. Por ejemplo, ‘comer’ 吃飯 *chifan* y ‘tartamudo’ 口吃 *kouji* comparten el mismo carácter 吃 pero con diferente pronunciación.
4. La paronimia, palabras con una mínima diferencia tanto de sonido como de forma. Por ejemplo, ambos 員 ‘trabajador/miembro’ y 圓 ‘redondo’ se pronuncian *yuan*. 種 *zhòng* (cuarto tono) es ‘plantar’ mientras que 腫 *zhǒng* (tercer tono) se refiere a ‘estar hinchado’.

Si aplicamos estos mecanismos al nivel de la estructura lingüística, según el mismo autor, aparecen unas cuantas variaciones (Delabastita, 1996: 130). A continuación las desglosamos junto con ejemplos de casos en chino:

1. Estructura fonológica y gráfica, denominada como juego del sonido porque la manipulación del sonido de la palabra es la clave. Por ejemplo, una cadena taiwanesa de clínicas de estética, *Famous* 菲夢絲 *feimengsi*, se pronuncia similar a las últimas tres sílabas del eslogan, “obtener una figura esbelta no es un sueño” 曲線窈窕非夢事 *quxian yaotiao feimengshi*. Existe un famoso poema chino, *Poema de tetera* 茶壺詩 *chajushi*, que se suele grabar en las tapas de las teteras por su forma circular y se rela-

4 Las palabras itálicas y los paréntesis son del autor.

5 La clasificación parcial se encuentra en Partington (2009); en su estudio de juegos de palabras desde la perspectiva lingüística ofrece la noción de los sonidos vs. los sentidos, así como la observación general de ver los juegos de palabras exactos que constituyen homonimias u homofonías y los cuasi juegos de palabras, a saber, formados por los factores morfológicos o paronimias.

ciona con la filosofía zen (禪 *chan*, en chino); se puede comenzar a leer en la dirección del reloj desde cualquiera de los cinco caracteres y con un significado similar:

- 心也可以清 *xin yekeyi qing* el corazón también puede despejarse.
 - 清心也可以 *qingxin yekeyi* para despejar el corazón también se puede.
 - 以清心也可 *yiqingxin yeke* para despejar el corazón también se puede.
 - 可以清心也 *keyi qingxinye* se puede despejar el corazón también.
 - 也可以清心 *yekeyi qingxin* también se puede despejar el corazón⁶.
2. Estructura léxica (polisemia), se refiere a la metonimia, la metáfora o la especialización. “Por fin se escapa de la boca del tigre. 他終於逃出了虎口 *tazhongyu taochule hukou*” (Cheng y Tian, 2015: 459). “La boca del tigre” es una metonimia del peligro. En los dos versos del poeta de la dinastía Tang (618 d. C. - 907 d. C.), Li Bo/Li Bai 李白, “La cana mide tres mil *zhang*⁷ de longitud, mi angustia es tan larga como el cabello. 白髮三千丈, 離愁似箇長 *baifa sanqianzhang, lichou sigechang*”, recurre a ‘cana’ para expresar su desasosiego.
 3. Estructura léxica (modismo), se recalca el significado del conjunto de las locuciones convencionales. La misma frase hecha que enseña el autor, *give them an inch and they’ll take our mile*, corresponde a “alcanzar un pie después de haber tomado una pulgada 得寸進尺 *de cun jin chi*” y a “obtenido el territorio de Gansu, ambicionar el de Sichuan— tener una ambición desmesurada 得壘望蜀 *de Long Wang Shu*” (Sun, 1999: 176).
 4. Estructura morfológica, son las palabras derivadas y compuestas, aunque es un fenómeno “etimológicamente ‘incorrecto’ pero semánticamente efectivo”. Durante el año nuevo chino, se ve mucho la caligrafía de palabras de buen augurio escritas en los pareados de papel rojo. Cada frase compuesta se agrupa en cuatro palabras, “atraer la fortuna y llamar al tesoro 招財進寶 *zhao cai jin bao*” y “todos los días se ve la fortuna 日日有見財 *ri ri you jian cai*”. Estos son un invento para una ocasión particular y se aprovechan de los elementos que combinan las palabras.
 5. Estructura sintáctica, se refiere a las locuciones u oraciones que pueden entenderse de más de una manera. “You A.S.O beautiful” es el eslogan de la marca de zapatos A.S.O; se entiende de dos maneras, *you are so beautiful* y los zapatos de A.S.O te quedan bonitos (Hsu, 2013: 115).

6 Las primeras cuatro oraciones son de Lin (1989: 132) y consideramos incluir esta última posibilidad, “también se puede despejar el corazón 也可以清心 *yekeyi qingxin*”.

7 Unidad de medida china que equivale a más de tres metros (Han, 2008: 20; 2015: 20).

3.2. La traducibilidad de los juegos de palabras

En su estudio de tres textos originales en inglés y seis versiones catalanas de Oscar Wilde, Marco (2010: 293) concluye que el 62,72% no refleja el juego de palabras del texto original en su traducción, mientras que 31,82% sí que traducen correctamente los juegos de palabras. Los juegos de palabras que no se traducen o no funcionan en las traducciones cuentan con las siguientes cuatro técnicas: omisión, traducción literal⁸, no juego de palabras y estrategia retórica relacionada. En cuanto a las dos técnicas que sí funcionan, se tratan de la traducción por un juego de palabras similar y la de utilizar otro juego de palabras diferente. Según el autor, el isomorfismo contribuye a la mayor posibilidad de traducir usando los juegos de palabras similares. El factor cultural marca la posibilidad de traducción, mientras la distancia de los dominios de experiencia influye sobre el efecto en la traducción. El autor concluye positivamente que “la posibilidad de traducción es una cuestión de nivel” (Marco, 2010: 294).

Wang (2012) y Xu (2013) estudian las obras literarias modernas en chino traducidas al alemán y al inglés, *Die umzingelte Festung* 圍城 (1988) por Monika Motsch y *Flying Carpet—A Tale of Fertility* 飛毯 (2000) por Diana Yue. Vía metodología cualitativa, en su conclusión de las técnicas aplicadas, en la traducción en alemán se encuentran juegos de palabras procedentes tanto del juego de palabras en chino como de una narración normal. Las otras soluciones encontradas son los no juegos de palabras, la estrategia retórica y la estrategia de la editorial. En la traducción inglesa los juegos de palabras se traducen mediante equivalencias, diferentes mecanismos y paronimias, mientras que para los no traducidos se aplica la estrategia de la editorial de agregar información auxiliar o dejarlos tal cual como en el texto original. Según los análisis de Xu (2013: 55) y que corresponde a Marco (2010), la diferencia entre el chino y el diseño del paralingüaje cultural son los principales obstáculos a la hora de traducir los juegos de palabras⁹.

El contexto es importante porque las palabras sueltas resultan, de hecho, “ambiguas y vagas o no especificadas” (Attardo, 1994: 133) y “los contextos situacionales son siempre cruciales para que funcionen juegos de palabras en diálogos situacionales y en textos de multimedia” (Delabastita, 1996: 129). De ahí consideramos la importancia de la contextualización cuando

8 Esta solución es denominada por el autor como la técnica de *direct copy* (Marco, 2010: 278); agrega a la vez que es lo que indica Leppihalme (1997) con el tratamiento de *least-amount-of-change*. Aunque a través de añadir información se compensa la pérdida de información, Marco (2010: 278) afirma que no se recupera el placer del juego de palabras por parte de los lectores de la traducción.

9 La dificultad de la traducción entre lenguas lejanas queda revelada indirectamente en Newmark (2001: 127) cuando menciona que “los juegos de palabras son más comunes en inglés y en chino porque son fáciles de formular con los monosílabos”; no obstante, “los juegos de palabras basados en griego y en latín son más fáciles de traducir debido a que tienen equivalentes cercanos en las lenguas de partida y de llegada”.

estudiamos la resolución de la traducción de los juegos de palabras. Sobre todo, a través de esta novela Han “reflexiona el tema más profundo enfocándose en la historia social [...] y estudia la cultura y la existencia de una nación” (Song, 2002: 261). Así pues, la eficacia de la traducción de los juegos de palabras que menciona He (2010) es un objetivo doble a la hora de reflejar el texto original y lo implícito cubierto por las palabras.

4. Traducción de los juegos de palabras

Bingzai es un niño con deficiencia mental, toda su vida solo sabe articular dos frases, “papá” y “puta mamá”. Correspondiendo al estilo metafórico de *Pa pa pa*, en el principio de la novela Han pone una vez en chino “爸爸papa” (papá) y “x媽媽mama” (puta mamá). A continuación, el autor indica que el sonido *ma* en chino se puede considerar como “un elemento onomatopéyico; por ejemplo, el sufijo interrogativo en chino que es homófono de *mamá*”¹⁰ (Han, 2012: 46) para evitar que sea tan aparente. Por tanto, a lo largo de toda la novela monta una estructura que suena idéntica pero con otro carácter chino común, “x 嗎嗎mama”, combinación de la letra x con la repetición del sufijo interrogativo 嗎 *ma* en chino. Así que en toda la novela solo aparece una vez esta palabra obscena en la introducción del narrador al comienzo de la historia.

Este juego de palabras del homófono del sonido *ma* no se ha reflejado en la traducción porque no existe una palabra similar homófona en el español. Aunque en la versión en español se ha traducido que *puta mamá* “se podía interpretar simplemente como una onomatopeya sin significado” (Han, 2008: 9; 2015: 9), no consigue traducir la última oración subordinada como en el original tomando el sufijo interrogativo como un ejemplo. En toda la traducción el protagonista Bingzai solo dice “papá” y “puta mamá” sin otra posibilidad. Resulta que hay una divergencia con la poética doble del estilo discreto y la corrección política del texto original.

(1) 一是“爸爸”，二是“x媽媽”。後一句[...]完全可以把它當作一個符號，比方當作“x嗎嗎”也是可以的。(46)

La primera fue “Papá” y la segunda fue “Putamamá”. Esta última [...] se podía interpretar simplemente como una onomatopeya sin significado, Ø. (9)

En el séptimo capítulo se narra que el conflicto entre la aldea de Cabeza de Gallo y la aldea de la Cola de Gallo se iba agravando cada vez más. Los habitantes de la aldea de Cabeza de Gallo discutían sobre la solución: ir a juicio o ir a la guerra. No había unanimidad; un joven les recordaba que Bingzai era muy misterioso, había sobrevivido a varios peligros e incluso había dado señales que al final se habían cumplido. De repente, todos respetaban a Bingzai, que fue

10 La traducción es nuestra.

sentado en lo alto del templo esperando sus indicaciones. Según la dirección en que miraba Bingzai, los habitantes dudaban entre el gorrión, el árbol y al final el alero.

A partir de aquí volverán a discutir otra vez sobre la implicación del alero en chino. Unos explicaban que *el alero*, 檐 *yan*, sonaba igual que *hablar*, 言 *yan*, en chino; posiblemente era mejor reconciliarse hablando con la aldea de la Cola de Gallo. Otros creían que *el alero*, 檐 *yan*, sonaba igual que *fuego*, 炎 *yan*, en chino; por tanto, la indicación del dios era un ataque de fuego. Frente a la homofonía de los tres caracteres chinos, *alero*, *hablar* y *fuego*, la traducción se decanta por una traducción literal. Perdiendo el mecanismo de la homofonía en el TO, la traducción ha guardado el sentido del texto original, que entre una interpretación y la otra denota que, de hecho, Bingzai no se enteraba de nada. Las posibles indicaciones del dios provenían puramente de las suposiciones y la imaginación de la gente.

(2) “檐和言同音, 是不是說要言和?”

“胡說, 檐和炎同音, 雙火為炎么。他是說要用火攻。” (80)

—Las pronunciaciones de “alero” y “reconciliar” suenan igual. Quiere decir que tenemos que “reconciliarnos”.

—¡Qué va!, “alero” se pronuncia igual que “fuego”. Está diciendo que podemos realizar un ataque de fuego. (80)

El autor Han ha recurrido a una polisemia en el capítulo siete a través de la planta medicinal coptis 黃連 *huang lian*. Como este medicamento es tan amargo, en chino se presta para indicar una vida dura. En *Primer momento de sorpresas* 初刻拍案驚奇, una novela corta de la dinastía Ming (1368-1644), ya había recogido esta expresión: “tocar el instrumento musical de cuerda bajo el árbol de coptis— divertirse en los momentos duros 黃連樹下彈琴—苦中作樂”. Actualmente otra expresión similar y más utilizada es “un mudo come el coptis 啞巴吃黃連”; igualmente se aplica al caso de que uno se ve obligado a sufrir pero en silencio. A la vez también hay un uso literal aplicado en el budismo que anima a superar situaciones más insoportables que la amargura del coptis. Menciona el famoso monje budista Maestro Hsin Yun, “el coptis es amargo, la pobreza es aún más amarga 黃蓮苦, 貧窮更苦.”

El significado literal de esta planta se encuentra en el segundo capítulo cuando el narrador menciona que la picadura del insecto *tiao sheng* es la pérdida de sabor, incluso del amargo coptis. Mientras el mecanismo de la estructura léxica polisémica lo detectamos en el séptimo capítulo cuando la madre de Bingzai se pone a llorar quejándose de que su madre le tenía más cariño a sus tres hermanas mayores que a ella, y, por lo tanto, la vida era como un bote de coptis. El traductor recurre a la técnica de la amplificación lingüística y añade una nota a pie de página para explicar que el coptis implica una vida desgraciada llena de penas. Aunque en un capítulo anterior ya había una nota que detalla las características amargas del coptis, cuando aparece de nuevo como metáfora se vuelve a describir la planta para facilitar una mayor comprensión de la lectura.

- (3) 還有一種挑生蟲 [...] 人一旦染上蟲毒 [...] 含黃連不苦 (50)

Existía también un insecto *tiao sheng* [...]. Cuando una persona ha sido envenenada por dicho insecto [...] al masticar deja de sentir [...] cualquier clase de sabor amargo, aunque tenga en la boca un rizoma de **coptis**⁵(19)

(nota 5 Planta medicinal china (*Huang lian*) que tiene un acentuado sabor amargo.)

- (4) 你怎麼把吾丟到這個黃連罐裡來了。(82)

Cómo me has tirado en esta taza de **coptis**³¹ durante tantos años. (84)

(nota 31 En sentido figurado, coptis significa una vida dura.)

Mientras, en la aldea de Cabeza de Gallo se debatían sobre si interponer un pleito a la aldea rival; sin embargo, nadie estaba seguro de cómo se llamaba este documento. Algunos decían que era una petición 稟帖 *bingtie*, Renbao consideraba que era un informe 報告 *baogao*. Como ninguna parte estaba de acuerdo con la otra, después de largas conversaciones, todas razonables, al final llegaron a una conclusión intermedia escogiendo el primer carácter de ‘informe’ y el segundo carácter de ‘petición’ para combinarlas en una palabra nueva: 報帖 *baotie*. La traducción en vez de aplicar el mismo mecanismo de producir una nueva palabra, como, por ejemplo, *inforción* o *petiforme*, modifica la trama para seguir la sugerencia de Renbao, el joven que viajaba tanto y conocía bastantes cosas que no existían en la aldea. Aunque este cambio de trama resulta coherente en el contexto, los lectores de la traducción no pueden percibir el juego de palabra a través de la colocación de los caracteres y a la vez el ridículo surgido de este contratiempo.

- (5) “興許,叫稟帖吧?”[...] “不是不是,叫報告。”[...]勉強同意寫成“報帖”。(76-77)

—“¿A lo mejor a ese documento se le llama **petición**?”

[...]

—“No, no. Se llama **informe**.”

[...] hicieron caso de su insistencia de modernidad y por fin se mostraron de acuerdo con él y denominaron al documento «**informe**». (72-73)

Según los cuatro juegos de palabras estudiados, hemos confeccionado una tabla con la información y la función que se reflejan tanto en el TO como en el TM, así como los mecanismos diseñados por Han y las técnicas de la traducción aplicadas por el traductor (véase el cuadro 1).

5. Conclusiones

Las dos editoriales que publican *Pa pa pa* tienen el objetivo de difundir la cultura china en el mundo hispanohablante. Para su colección de novelas chinas traducidas al español, “Joyas de la literatura contemporánea china”, la editorial *China International Press* agrega la sección de “Palabras del editor” demostrando su propósito añadido de dar a conocer el aspecto literario, social y espiritual de la cultura china. Lo que cuenta esta novela breve es mucho más

CUADRO 1

Análisis de la resolución de los juegos de palabras

MECANISMO DE LA LENGUA	MENSAJE DEL TO	MECANISMO DEL TO	TÉCNICA APLICADA	FUNCIÓN E INFLUENCIA DEL TM
Cf. (1) x 媽媽 (x <i>mama</i>) vs. x 嗎嗎 (x <i>mama</i>)	Sarcasmo. Postura políticamente correcta	Homofonía	Omisión	Sin función: queda un lenguaje directo
Cf. (2) 檐 (<i>yan</i>) vs. 言 (<i>yan</i>) vs. 炎 (<i>yan</i>)	Superstición Desorientación	Homofonía	Traducción literal	Efecto reducido: escena con distancia
Cf. (4) 黃蓮 (<i>huanglian</i>) coptis vs. vida dura	Amargura. Dureza de la vida	Estructura léxica: metáfora	Ampliación lingüística: nota	Mensaje implícito transmitido
Cf. (5) 稟帖 <i>bingtie</i> petición vs. 報告 <i>baogao</i> informe vs. 報帖 <i>baotie</i>	Oposición entre la tradición y la modernidad	Estructura morfológica: palabra compuesta	Reducción	Mensaje manipulado: la modernidad vence a la tradición.

que una fábula sencilla en una tierra lejana y aislada. El impacto de *Pa pa pa* reside además en la estructura imaginaria del espacio y de los personajes, se encuentra en los diseños de un lenguaje que implica y provoca. Los juegos de palabras en *Pa pa pa* constituyen lenguaje indirecto y forman parte de la información que quería expresar el autor. A través de los mecanismos de los juegos de palabras, las ideas implícitas se vuelven más expresivas y dan lugar a otras interpretaciones posibles.

Según estudiamos en el último apartado, podemos observar que existen diferentes interpretaciones, pero no una equivalencia en la traducción de los juegos de palabras estudiados. Consideramos importante las influencias, es decir, los efectos, en el TM. En primer lugar, los homófonos en chino no se recuperan en la traducción española. Podemos notar en el (1) que la omisión del mecanismo hace que la traducción se vuelva audaz por el lenguaje directo sin la intención de una discreta ironía en el TO. El otro caso de la homofonía, en el (2), se refiere a la técnica de la traducción literal; aquí, al traducir literalmente ya no funciona el juego de palabras, y la escena provoca una mayor distancia en los lectores hispanohablantes. En el (4), la metáfora del *coptis* como una vida amarga se ha traducido a través de una nota breve para transmitir el mensaje implícito. Consideramos que resulta una técnica apropiada frente a un elemento cultural no compartido. Por último, la traducción de la palabra compuesta en el (5) ha confundido a los lectores al no conseguir trasladar el mecanismo original del chino.

Hemos visto que entre los cuatro juegos de palabras estudiados en este trabajo, solo el (4) consigue expresar la idea metafórica de la palabra *coptis* a través de la técnica de la ampliación lingüística. Aun así, sugerimos una variación y agregar una descripción breve que indique el significado figurado, o bien completar la información con una nota a pie de la página 19, para que resulte más coherente. Así lo muestra el cuadro 1, entre las cuatro técnicas de traducción para la resolución de juegos de palabras, la aplicación de una nota a pie de la página es práctica y funciona muy bien. Las otras opciones no resultan tan pertinentes porque, o eliminan la función original como en (1), o transmiten un efecto incompleto como en (2). La reducción del (5) parece llegar a una reconciliación con la novela, pero, de hecho, es contraria a la realidad. De ahí otra observación relevante sobre el efecto de las técnicas de la traducción: cuando reducimos el TO, transmitimos diferente información en el TM. Consideramos finalmente que la traducción de los juegos de palabras en español es un campo muy rico para estudiar porque atañen, además de a la lengua, a los aspectos ideológicos, sociales e incluso a los editores.

6. Bibliografía citada

ATTARDO, Salvatore, 1994: *Linguistic theories of humor*, Berlin: Mouton de Gruyter.

CHEN, Wangdao 陳望道, 2013: *修辭學發凡* *Introducción a la retórica*, Taipei: 文史哲 The Liberal Arts Press.

CHENG, Xianghui 程祥徽, y Xiaolin TIAN 田小琳, 2015: *現代漢語* *Chino moderno*, Taipei: 書林 Bookman.

CHINA INTERCONTINENTAL PRESS 五洲傳播出版社, 2017: 五洲傳播出版社“中國當代作家及作品對外推廣(西班牙語地區)”專案入選國家首批35個新聞出版產業示範項目 “La difusión de los escritores y las obras contemporáneas (área hispanohablante)” de China Intercontinental Press. *La primera promoción de los treinta y cinco mejores proyectos seleccionados de la industria de la comunicación* [http://www.cicc.org.cn/html/2017/dtzh_0104/3846.html, fecha de consulta: 20 de agosto de 2019].

DELABASTITA, Dirk (ed.), 1996: “Wordplay and Translation”, special issue of *The Translator* 2 (2).

DIAO, Xiaoyu 刁曉宇, 2016: “《爸爸爸爸》中魔幻現實主義色彩的分析 *Análisis de la influencia del realismo mágico en Pa pa pa*”, *Masterpieces Review* 24, 51-53.

DU, Shuzhen 杜淑貞, 2000: *現代實用修辭學* *La retórica moderna práctica*, Kaohsiung: 復文 Fu Wen.

FO GUANG SHAN 佛光山 (ed.), 2009: “Diez mil cuestiones en la vida X— cómo seguiremos viviendo 人間萬事 10— 怎樣活下去” en *Obras completas del venerable maestro Hsing Yun 星雲大師文集* [<http://www.masterhsingyun.org/article/article.jsp?index=7&item=91&bookid=2c907d49496057d001499dcabof90147&ch=2&se=7&f=1>, fecha de consulta: 15 de agosto de 2019].

GAO, Yan 高岩, 2017: “中國尋根文學與拉美魔幻現實主義的關係比較研究 Estudio comparativo de la relación entre la literatura china de la búsqueda de raíz y el realismo mágico de América Latina”, *Modern Communication* 17, 3-4.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 1993: *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Plaza & Janes Editores.

HAN, Shaogong 韓少功, 2008: *Pa pa pa*, trad. de Yao Yunqing, Madrid: Kaila.

HAN, Shaogong 韓少功, 2012: *爸爸爸爸 Pa pa pa*, Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House.

HAN, Shaogong 韓少功, 2015: *Pa pa pa*, trad. de Yao Yunqing, Beijing: China Intercontinental Press.

HE, Jing, 2010: “The Translation of English and Chinese Puns from the Perspective of Relevance Theory”, *The Journal of Specialised Translation* 13, 81-99.

Hsu, Yiru 許逸如, 2013: “廣告標語中的雙關語辨析—以「廣告流行語金句獎」為例 Análisis de los juegos de palabras de los slogan de la publicidad— ejemplos del Premio del mejor slogan publicitario”, *雲漢學刊/Revista Académica Yunhan* 27, 104- 126.

HUANG, Qingxuan 黃慶萱, 1978: *修辭學 La retórica*, Taipei: 三民 Sanmin.

HURTADO ALBIR, Amparo, 2013: *Traducción y traductología*, Madrid: Cátedra.

KAILAS: Página web de la editorial Kailas [<https://www.kailas.es/>, fecha de consulta: 30 de julio de 2019].

LEPPIHALME, Ritva, 1997: *CultureBumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon: Multilingual Matters.

LIN, Shinjü 林新居, 1989: *滿溪流水香 El río está lleno del aroma de las Corrientes*, Taipei: 躍昇 Yuesheng.

MARCO, Josep, 2010: “The translation of wordplay in literary texts. Typology, techniques and factors in a corpus of English-Catalan source text and target text segment”, *Target* 22 (2), 264- 297.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN (ed.), 2019: *教育部重編國語辭典修訂本 Versión revisada del diccionario reeditado del Ministerio de Educación* [<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gswweb.cgi>, fecha de consulta: 10 de agosto de 2019].

NEWMARK, Peter, 2001: *A textbook of translation*, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

PARTINGTON, Alan, 2009: “A linguistic account of wordplay: The lexical grammar of punning”, *Journal of Pragmatics* 41, 1794-1809.

- SHEN, Qian 沈謙, 1991: *修辭學(上冊) La retórica I*, Taipei: National Open University.
- SONG, Rushan 宋如珊, 2002: *從傷痕文學到尋根文學—文革後十年的大陸文學流派 De la literatura herida a la de búsqueda de la raíz— las escuelas literarias de China diez años después de la Revolución cultural*, Taipei: Showwe.
- SUN, Yizhen 孫義禎, 1999: *新漢西辭典 Nuevo diccionario chino-español*, Beijing: The Commercial Press.
- WANG, Jing 王靜, 2012: “以《圍城》德譯本為例淺析文字遊戲的翻譯 Estudio de la traducción de juegos de palabras en la traducción en alemán de la *Fortaleza asediada*”, *Chinese Translator Journal* 6, 99-101.
- WANG, Xijie 王希杰, 2005: *漢語修辭學 La retórica del mandarín*, Beijing: The Commercial Press.
- WU, Liqun 吳禮權, 2006: *現代漢語修辭學 La retórica del mandarín modern*, Shanghai: Fudan University Press.
- WU, Xide 吳錫德, 2009: “中文小說在法國及其翻譯 Las novelas chinas en Francia y sus traducciones” en *翻譯空間 El espacio de la traducción*, Taipei: Bookman, 177-196.
- WU, Xide 吳錫德, 2014: “法國著名漢譯大家杜特萊 (Noël Dutrait)訪臺紀實 Reportaje de la visita a Taiwán del famoso traductor francés, maestro Noël Dutrait”, *編譯論叢 Compilation and Translation Review* 7 (2), 177-184.
- XU, Xiujian 徐秀娟, 2013: “論‘文字遊戲’的翻譯—以西西小說《飛毯》及余丹譯 *Flying Carpet* 為例 Traducción de ‘juegos de palabras’— estudio de la novela *Alfombra voladora* de Xi Xi y la traducción de Yu Dan, *Flying Carpet*”, *Estudios Contemporáneos de Lenguas Extranjeras* 2, 50-78.