

¿De qué nos reímos? Análisis comparativo de las comedias televisivas japonesas y españolas

Kei Matsushima¹

Recibido: 31/01/2021 / Aceptado: 13/04/2021

Resumen. Tradicionalmente se ha descrito el humor japonés como algo peculiar y difícil de comprender fuera de Japón, especialmente para el público occidental. Sin embargo, en los últimos años, la acogida en España de producciones cómicas japonesas en el campo del *manganime*, del cine, e incluso, de las actuaciones de los monologuistas, refuta esta idea y nos permite formular la hipótesis de que las temáticas y fórmulas humorísticas populares en ambas sociedades comparten ciertas características, a pesar de la distancia cultural que las separa. Con el propósito de validar esta hipótesis, a través del análisis discursivo de los programas cómicos de televisión más exitosos en ambos países, el artículo analiza las semejanzas y diferencias de sus temáticas humorísticas, con el objetivo último de establecer los elementos concretos del humor japonés que se perciben cómicamente por el público español. Se trata de un estudio cualitativo en un campo, como el del humor, habitualmente olvidado en el análisis cultural, pero cuyo estudio detallado resulta altamente productivo para profundizar en el conocimiento de una sociedad a través de sus dimensiones más intersticiales, iluminando ámbitos como el análisis del discurso en las producciones audiovisuales, el análisis de la traducción de obras humorísticas, y el análisis cultural del sentido del humor en la sociedad japonesa y la española.

Palabras clave: España; Japón; humor; comedia; programas de televisión.

[en] What do we laugh at? Comparative analysis of Japanese and Spanish television comedies

Abstract. Japanese humor has traditionally been described as something peculiar and difficult to understand outside Japan, especially for Western audiences. However, in recent years, the reception in Spain of Japanese comic productions in the field of *manganime*, film, and even the performances of monologists, refutes this idea and allows us to formulate the hypothesis that popular humorous themes and formulas in both societies share certain characteristics, despite the cultural differences that separate them. In order to validate this hypothesis the article analyzes the similarities and differences of their humorous themes, through discursive analysis of the most successful television comedy programs in both countries, with the final goal of establishing the specific elements of Japanese humor that are perceived comically by the Spanish public. It is a qualitative study on a field, such as humor, usually neglected in cultural analysis but whose detailed study is highly productive to deepen the knowledge of a society through its most interstitial dimensions, illuminating areas such as the discourse analysis in audiovisual productions, the analysis of translation of humorous works, and the cultural analysis of the sense of humor in Japanese and Spanish societies.

Keywords: Japan; Spain; humor; comedy; TV shows

Sumario: 1. Introducción; 2. Análisis de las producciones humorísticas japonesas y españolas: 2.1. Enfoque analítico; 2.2. Semejanzas detectadas en el análisis: 2.2.1. Error (boke, «el tonto»), 2.2.2. Corrección (tsukkomi, «el listo»), 2.2.3. Hostigamiento, 2.2.4. Broma; 2.3. Diferencias detectadas en el análisis: 2.3.1. Ironía, 2.3.2. Sexualidad, 2.3.3. Concisión; 3. El humor japonés en España: 3.1. La actuación de Pikotaro en el Japan Weekend Madrid 2018, 3.2. La actuación de Sandwichman en Coria del Río; 4. Conclusión.

Cómo citar: Matsushima, K. ¿De qué nos reímos? Análisis comparativo de las comedias televisivas japonesas y españolas, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 5, 2021, 249-261.

1. Introducción

En 2016, el humorista japonés Pikotaro lograba un éxito internacional sin precedentes entre los cómicos de su país al conseguir más de 130 millones de visualizaciones en YouTube con su tema *Pen-Pineapple-Apple-Pen*. Ese mismo año, la humorista Watanabe Naomi realizaba una gira internacional que la llevaba a Nueva York, Los Ángeles y Taipei, siguiendo la estela de éxito que habían cosechado en Japón sus imitaciones paródicas de cantantes estadounidenses como Beyoncé. En 2020, junto a Yuriyan Retriever, Watanabe lanzó una parodia del videoclip de Lady Gaga *Rain on me* que conseguía el favor de la propia cantante estadounidense, convirtiéndose

¹ Doctorando de la Universidad Autónoma de Barcelona.

E-mail: kei.matsushima@e-campus.uab.cat

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6624-0937>

así en la parodia más popular en todo el mundo de las obras de esta artista. El éxito de estos casos no debe hacernos pasar por alto que la investigación cultural sigue viendo el humor japonés como algo tan distinto al occidental que resulta difícil de captar.² Se señala así que en las comedias japonesas no suele emplearse la ironía, la sátira política o aristocrática, ni la mofa de otras culturas, elementos observables en las producciones humorísticas occidentales.³ No se trata de una perspectiva analítica nueva ni alejada de los lugares comunes que caracterizan en términos de homogeneidad y consenso la interacción social nipona. En el último medio siglo, destacados investigadores japoneses han señalado que el humor en su sociedad requiere un alto grado de empatía y sintonía social entre aquellos que comparten una misma interacción.⁴ Encontramos estas mismas ideas en las palabras de Inoue, quien en un célebre diálogo con el japonólogo Donald Keene afirma que los japoneses muestran un excelente sentido de humor en un grupo pequeño, pero que carecen de él en un ámbito más abierto.⁵

Podría argumentarse acertadamente que las particularidades culturales son un elemento central en la conformación del sentido del humor propio de cada sociedad. Sin ir más lejos, en el caso de España, Gómez de la Serna argumenta ya en 1930 que el humor español posee un sentido entrañable y es un fenómeno que se presenta de forma natural y no estudiada, en comparación con el de los extranjeros, que consiste en «un juego» o «un trucaje». A pesar de su tono particularista, estos argumentos no parecen superados hoy en día, incluso, en la actual era de la conectividad, en la que la descodificación cultural y lingüística de las producciones audiovisuales que circulan a escala transnacional adquiere una importancia central. En este sentido, desde el ámbito de la traducción audiovisual, Zabalbeascoa señala la necesidad de comprender los mecanismos de funcionamiento del humor y de las tradiciones cómicas de cada sociedad como condición clave para mejorar la traducción de los textos audiovisuales, afirmando la existencia del «chiste nacional» que definiría el sentido del humor de cada país y que, por ejemplo, en el caso de España, incluiría personajes procedentes del ámbito familiar como el arquetipo de «la suegra».⁶ De un modo cercano, entre otros aspectos característicos del humor español, Alvarado destaca el uso de la ironía, fenómeno no observable en el japonés según los investigadores antes citados,⁷ como parte de estrategias conversacionales en la interacción española que permiten «obtener complicidad entre los interlocutores, e, incluso, mostrar cortesía».⁸

Podríamos concluir así, que el sentido y las fórmulas del humor japonés y del español están muy alejados. Sin embargo, esta consideración no nos permitiría explicar el éxito transcultural de producciones humorísticas que incluyen también entre sus autores a cómicos japoneses. De hecho, el éxito del humor japonés no es desconocido en el mercado español, algo que comenzó a suceder gradualmente con la aparición de los dibujos animados nipones en la televisión española en los años setenta y su eclosión en la década de los noventa.⁹

En 2018 y 2019, los cómicos japoneses Pikotaro y Sandwichman viajaron a España para presentar por primera vez su espectáculo, logrando una buena acogida entre los espectadores españoles. Además, en los mismos años, la película cómica de *One Cut of the Dead* (2017) dirigida por Ueda Shinichiro cosechó un gran éxito, recibiendo distintos premios en los festivales internacionales de cine en varias ciudades españolas.¹⁰

Casos como estos demuestran que el humor japonés funciona en España mejor de lo que social y culturalmente podría presuponerse. Este hecho nos permite formular la hipótesis que prospectivamente desarrollamos en este artículo relativa al hecho de que las temáticas y formulas humorísticas populares en ambas sociedades manifiestan ciertas características comunes, a pesar de la distancia cultural que las separa.

Para validar esta hipótesis, en este artículo, a través del análisis discursivo de los programas cómicos de televisión más exitosos en España y en Japón, nos centraremos en el estudio de las semejanzas y diferencias de sus temáticas humorísticas, con el propósito final de establecer los elementos concretos del humor japonés que son recibidos cómicamente por el público español. Consideramos que el análisis cualitativo de un objeto de estudio como el humor, que tradicionalmente ha estado desatendido por la investigación académica, resulta altamente productivo para avanzar en el conocimiento de las sociedades japonesa y española, a través de consideración de sus dimensiones más intersticiales, profundizando en el estudio del análisis del discurso en las producciones audiovisuales, el análisis de la traducción de obras humorísticas y el análisis cultural del sentido del humor.

² Milner Davias, *Understanding Humor in Japan*. McGraw y Warner. *The Humor Code*.

³ Inoue, *Warai-gaku no susume*; Tomiyama, *Warau daiteiteikoku*; Oshima, *Nihon no warai to sekai no yumoa*. McGraw y Warner, *The Humor Code*.

⁴ Ui, *Nihonjin no warai*. Higuchi. *Nihonjin no rekishi 9*.

⁵ Inoue, *Shodan shohatsu*.

⁶ Zabalbeascoa, «La traducción del humor en...».

⁷ Inoue, *Warai-gaku no susume*; McGraw y Warner, *The Humor Code*.

⁸ Alvarado Ortega, «Una propuesta de estudio para...».

⁹ De esta década, una referencia relacionada con el humor japonés es la emisión en la televisión española del programa *Humor Amarillo* (1990-1995, *Takeshi no Funjo* たけしの風雲城), sin embargo, al tratarse de una comedia libremente traducida por la producción española sin reflejar el contenido original japonés, no se ha incluido como objeto de análisis en este estudio.

¹⁰ Premio de Blogos de Oro (Mención Especial) del 51 Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya (2018), Premio del público al mejor largometraje en la 29 Semana de Cine fantástico y de terror de San Sebastian (2018), Cencerro Award del 28 Festival de Cine Fantástico Universidad de Málaga (2018), Premio de Blogos de Oro (Mejor Largometraje) y Premio del público (Mejor película de la Maratón) del 8 Festival de Cinema de Terror de Sabadell (2019), Premio del público (Mejor Largometraje) del 25 Festival de Cine Fantástico de Bilbao (2019).

2. Análisis de las producciones humorísticas japonesas y españolas

2.1. Enfoque analítico

Al analizar una producción cómica, lo difícil es determinar con exactitud lo que se considera gracioso en términos generales, ya que la valoración de la comicidad depende de variables como la edad, el sexo, la educación recibida, el grupo social al que se pertenezca, etc. Es decir, aunque un enunciado de una obra resulte hilarante para una persona, puede que no lo sea para otra; de lo que se deduce que, al reflexionar sobre la idiosincrasia humorística de una sociedad, la determinación de «cuál es la gracia» o «de qué nos reímos», no debería limitarse a un único criterio. De hecho, cuántos más criterios puedan considerarse, más compleja será la reflexión sobre el sentido del humor en esa sociedad, y por extensión, más completa podrá ser la comprensión de la sociedad en cuestión.

Precisamente, la ventaja de centrar nuestro análisis en los programas humorísticos emitidos en televisión estriba en que durante la actuación se escucha la risa de la audiencia, lo que permite detectar de forma específica el punto exacto en que esta se produce. Se podría considerar que ese punto representa un humor pensado para hacer reír a la sociedad en general y no a determinados grupos o audiencias, es decir, que responde a las características de la idea del humor estándar. No obstante, siempre queda la posibilidad de que la risa haya sido intercalada artificialmente, pero en ese caso, constituiría un índice de qué circunstancias de la narrativa cómica se ha querido subrayar, a partir de la enfatización de lo que se ha considerado gracioso y que, por tanto, se asume que desatará la risa de los espectadores.

Con el fin de validar esta teoría, nos fijaremos en los programas televisivos con formatos semejantes de ambos países: los monólogos, los diálogos y las comedias de situación. Específicamente, nos centraremos en aquellos programas de gran audiencia emitidos entre los años de 1999 y 2019 que tratan sobre la vida cotidiana de las personas de clase media, en cuyos episodios se intercala la risa de los espectadores en cada escena. En concreto, hemos seleccionado los siguientes programas, los cuales gozan de la mayor cuota de audiencia dentro de su género en base a los criterios formulados: el monólogo de Sara Escudero, ganadora del *V Certamen del Club de la Comedia*¹¹; el monólogo de Abe Koji, ganador del *R-1 Grand-Prix 2010*¹²; el diálogo (*sketch*) de *Pa'mí que estoy muerta* de Cruz y Raya del canal oficial de RTVE Humor¹³; el diálogo (*manzai*) del NON STYLE, ganador del *M-1 Grand-Prix 2008*¹⁴; el episodio 1 de la primera temporada de *7 vidas*¹⁵; el episodio 1 de *HR*¹⁶; el episodio 1 de la primera temporada de *Aida*¹⁷; el episodio 1 de *Urero Mikakunin Shoji*¹⁸.

2.2. Semejanzas detectadas en el análisis

A pesar de las interpretaciones reduccionistas que enfatizan las diferencias por encima de las semejanzas sobre las representaciones humorísticas japonesas y españolas, en el análisis de las producciones indicadas, se ha permitido detectar distintos elementos comunes, entre los que destacan el error, la corrección, el hostigamiento y la broma, cuyos ejemplos principales mostramos detalladamente en los siguientes apartados.

2.2.1. Error (*boke*, «el tonto»)

«El tonto» que comete continuamente errores es un arquetipo recurrente de la comedia, al constituir su falta de habilidad y persistentes equivocaciones un motivo de ridiculización que provoca la risa en las producciones humorísticas japonesas y españolas. En las comedias analizadas, se detectan distintos accidentes de los que son víctimas sus personajes, cayéndose, dándose golpes, manchándose o simplemente fracasando en el desempeño de una tarea. Por ejemplo, en *7 vidas* (1999), la exitosa comedia de situación española que narra la vida cotidiana de dos familias vecinas, el personaje de Laura intenta cocinar sin muchas habilidades y descubre sorprendida que la comida que tenía en el sartén ha salido volando proyectada hacia el techo, mientras que en *HR* (2002), una popular serie de humor japonesa sobre la vida en un instituto nocturno de adultos, una estudiante, Ube, que intenta arreglar una chaqueta, se queda pasmada al ver que acaba de coserla sin querer a un mantel. En ambos casos, cuando se hace evidente el error, se escucha la risa del público.

¹¹ La Sexta (2011): cuota media de 9,9%.

¹² Kansai Telecasting Corporation, Fuji TV y Yoshimoto Kogyo Co., Ltd. (2010): cuota media de 14,3% en la región de Kanto y de 19,0% en la región de Kansai.

¹³ RTVE (2006): Con más de 250,000 visualizaciones (consultado el 20 de enero de 2021), entre todos los videos de diálogo (*sketch*) realizado por dúo cómico sin contar con otros personajes, es el más reproducido.

¹⁴ ABC TV, Yoshimoto Kogyo Co., Ltd. (2008): cuota media de 23,7% en la región de Kanto y de 35,0% en la región de Kansai.

¹⁵ Telecinco (1999): cuota media de 24,5%.

¹⁶ Fuji TV (2002): cuota media de 9,4%.

¹⁷ Telecinco (2005): cuota media de 21,6%.

¹⁸ TV Tokyo (2011): No se ha podido confirmar la cuota media, pero se ha seleccionado por contar con 5 temporadas, fenómeno no observado con otras obras, y que se considera da fe de su éxito.

En este tipo de comedias, también destacan con frecuencia los errores cognitivos, sobre todo los *lapsus mentis* o *linguae*. Cuando un personaje no logra captar bien lo que connota un enunciado o lo que sucede en un entorno, como consecuencia, suele equivocarse en la respuesta o en la acción que le sigue, provocando la risa de los espectadores, como se puede observar en los momentos marcados con una estrella de las siguientes escenas expuestas en los ejemplos 1 y 2; de la serie española *Aida* (2005), en la que el personaje de Mauricio, el arrogante propietario del bar del barrio, decide apostar en un partido de fútbol sala tentado por su amigo Bonifacio; y de la serie japonesa *Urero Mikakunin Shojo* (2011), en la que el personaje de Kakuta informa de un error cometido por una de las jóvenes cantantes pertenecientes a la compañía discográfica en la que se sitúa la acción:

- 1) MAURICIO: [Hablando por teléfono] Boni, oye, que la apuesta esa de antes, que la olvides. No voy a apostar contigo nunca más. ¿Cagado yo? Mira, me apuesto 600 euros y lo que quieras. Ay, quieres que hagamos con los inmuebles, vamos fuertes, ¿eh? El local de Chema, pues ¡el local de Chema! ¡Hecho!¹⁹
 2) 角田: メンバー紹介で、4人目のふかりんが、最初は順調に喋ってたんですけど、喋ることがなくなっちゃったんすかねえ...学生時代、タバコを吸っていたことをカミングアウトしちゃったんです。(KAKUTA: En la presentación de las integrantes de la banda, la cuarta, Pukarin, al principio estaba hablando sin problema, pero seguramente se le ha acabado el tema de conversación, y ha confesado que fumaba tabaco cuando era estudiante.)²⁰

Cuando un personaje se encuentra en una situación de agitación emocional, ya sea excitación, indignación o nerviosismo ante una situación específica, sobre todo por algún suceso anecdótico o sin importancia, se tiende a desencadenar la risa tanto en las comedias japonesas como en las españolas. Además, cuando estas emociones se presentan de forma más visible, con expresiones faciales o gestos corporales, parece facilitar al público la comprensión de la situación y, en lo sucesivo, aumentar la comicidad de la escena.

Además, la acción misma de disimular estos sentimientos que emergen como una acción involuntaria ante una situación imprevista, también se percibe a menudo de manera hilarante. En las producciones estudiadas, cuando un personaje dice algo diferente de lo que realmente siente con el propósito de cubrir las apariencias o escaparse de una situación que le resulta incómoda o problemática, se escucha la risa de los espectadores como sucede en las siguientes escenas de *Aida* (2005), donde Mauricio intenta ocultar su debilidad por haber apostado en secreto; y de *HR* (2002), donde Todoroki, profesor en el instituto de adultos, intenta recuperar el libro con una carta de amor escondida que ha regalado a su alumna Awashima y que ella, sin darse cuenta, ha prestado a su compañera Ube:

- 3) AIDA: No, no, si en el barrio no se habla de otra cosa. Bueno, la gente está haciendo apuestas y todo, ¿tú te crees?
 MAURICIO: ¿Apuestas en un partido de críos? Es que hay que estar muy enfermo, eh...²¹
 4) 轟: 宇部さんに貸したんだ... (TODOROKI: Lo has prestado a Ube...)
 淡島: まずかった? (AWASHIMA: ¿He hecho algo mal?)
 轟: いや、そんなことはないけど。(TODOROKI: No, no es eso.)²²

En estas escenas mostradas en los ejemplos 3 y 4, los personajes intentan ocultar sus sentimientos reales, principalmente su nerviosismo por la posibilidad de ser descubierto en falta, pero los espectadores, previamente informados de la situación que rodea toda la escena, reconocen con total facilidad que solo estaban disimulando. En estos contextos, al igual que en los que hemos descrito con las ideas de «error» o «agitación emocional», se podría considerar que las acciones involuntarias que se desencadenan en los protagonistas de las escenas funcionan como estímulos para la risa de la audiencia.

Cabe destacar que los errores presentados en los ejemplos 1, 2, 3 y 4, que buscan hacer reír al público, son prácticamente equivalentes a los que caracterizan el humor del *manzai* (漫才), el diálogo cómico japonés entre dos personajes arquetípicos, el *boké* y el *tsukkomi*, que personifican los roles de «el tonto» y de «el listo», y que, por extensión, también se emplean para hacer referencia a la acción misma de cometer un error o corregirlo, respectivamente. Como nos recuerda Stocker, en este género humorístico, el *tsukkomi* critica, corrige o indica los desatinos o estupideces plasmados en los comentarios, gestos y movimientos locos, tontos, estrafalarios o ignorantes del *boké*.²³

En un sentido amplio de la palabra, podríamos incluir en esta categoría de «error» aquellas conductas consideradas de mala educación, ya sea por lo grosero, ordinario o procaz de su comportamiento, como por la inmadurez y falta de empatía con los otros (sentimientos de avaricia, desprecio, envidia, etc) que evidencian, y que también encontramos frecuentemente en las series analizadas.

¹⁹ Episodio 1 de la primera temporada de *Aida* (2005).

²⁰ Episodio 1 de *Urero Mikakunin Shojo* (2011).

²¹ Episodio 1 de la primera temporada de *Aida* (2005).

²² Episodio 1 de *HR* (2002).

²³ Stocker. "Manzai: Team Comedy in Japan's Entertainment Industry".

2.2.2. Corrección (*tsukkomi*, «el listo»)

La teoría de la incongruencia («incongruity theory»), a la que distintos investigadores se refieren en sus trabajos²⁴, señala la estructura de la expectativa no cumplida como un motivo de comicidad, aunque al parecer esta teoría no sería aplicable a todo tipo de representación humorística. Un buen ejemplo de esto último sería la «risa de satisfacción de una expectativa» (期待充足の笑い) formulada por Shimizu en su clasificación de los distintos tipos de humor, y con la que hace referencia a la risa que se desata cuando se satisface la expectativa de una acción deseada.²⁵ Del mismo modo, Martin señala la posibilidad de que la incongruencia pueda preverse para que sea graciosa, apoyando la opinión de Pollio y Mers de que los chistes más divertidos son aquellos en los que puede predecirse su remate final²⁶. Estas ideas validarían la teoría de que los sucesos previsible también provocan la comicidad, pudiendo explicar aquellas risas que nacen en un *manzai* cuando el rol del *tsukkomi* cumple con su función tal y como espera la audiencia.

Este acto de indicar o corregir un error aparece en multitud de ocasiones tanto en las comedias japonesas como las españolas, como confirman los siguientes ejemplos 5 y 6 de *7 vidas* (1999), donde el protagonista Paco indica el error de su amigo David pronunciando una frase anticuada, y de un *manzai* de NON STYLE (2008), en el que uno de los integrantes del dúo cómico Inoue señala el error de su compañero Ishida confundiendo dos palabras homónimas del idioma japonés que significan «terror» y «te lo dije»:²⁷

5) DAVID: Tronqui, ¿a mover el esqueleto?

PACO: David, David, eh, relájate. «Mover el esqueleto», ya no lo dice ni mi madre, tío.²⁸

6) 井上: 俺ちょっと最近さ、ホラーがめっちゃ好きやねん。(INOUE: Últimamente me gusta mucho el «terror» (*hora* ホラー)).

石田: 俺もめっちゃ好きホラー。めっちゃ好きホラー。もうやめときって、もう。白い服着てんねんからカレーうどんなんか食べたらかん。もうやめとき言うてんねん。もうやめとき言うてん...ほらー!ほらー! (ISHIDA: A mí también me gusta mucho el «te lo dije» (*hora* ほらー), me gusta mucho el «te lo dije». [imitando la forma de regañar de las madres] Pero ¿quieres parar? No puedes comer *udon* con curry cuando vas vestido de blanco. ¿Quieres parar de una vez? Pero ¿quieres pa...? [como si el niño se hubiera manchado] ¡Ves, te lo dije! (*hora, hora!* ほらー!ほらー!))

井上: そのほらーじゃない、そのほらーじゃない。俺が思うてんのとだいぶ違う。(INOUE: No es ese *hora* (ほらー «te lo dije»), no es ese *hora* (ほらー «te lo dije»). No es ese al que me refiero.)²⁹

En estos casos, los espectadores se ríen, primero al oír las palabras de David e Ishida que cometen sus errores léxicos, y después se vuelven a reír al escuchar los comentarios de Paco e Inoue, corrigiendo esos mismos errores. Siguiendo el modelo arquetípico del *manzai*, estos errores ejercerían el papel que representa el *boke*, mientras que su corrección actuaría como el *tsukkomi*. Esta estructura se repite profusamente en las producciones analizadas, a la vez que también se encuentran múltiples casos en los que el error no provoca la risa, pero sí lo hace la acción de corregirlo, lo que puede considerarse una prueba de que esta rectificación resulta por sí sola capaz de crear una situación cómica.

Aparte, siendo otro punto común, también se aprecia en algunas escenas la aplicación de *nori-tsukkomi*, una técnica variante de *tsukkomi* con la que uno, a pesar de que es consciente de que el *boke* ha cometido un error, primero le sigue la corriente y después le corrige:

7) LUISMA: Mira, pues, mira lo que he encontrado en el buzón. «Residencia Atardecer». Igual es una buena idea, ¿no? No sé, le puedes decir que la llevas a votar, y ¡pum! ¡Y la metes en la residencia!

AIDA: Claro, compro una pala y un saco de cal, y la entierro en un descampado.

LUISMA: También.

AIDA: Pero ¡cómo le voy a hacer eso a Mamá!³⁰

8) 井上: ... ほなナースステーションの床には無数のカルテが散らばってんねん。(INOUE: ...Y encuentras las *karute* («historias clínicas») tiradas en el suelo del control de enfermería.)

石田: 「ウサギさん、お耳が長いよ・・・」 (ISHIDA: [Como si estuviera jugando al juego infantil de cartas llamado *karuta*, en el que se escogen cartas con dibujos que representan distintas frases] “El Sr. conejo tiene unas orejitas grandes...”)

²⁴ Martin. *The psychology of humor*. Vandaele. *Humour in Translation*. Nakajima. “Owarai geinin ha naze...”.

²⁵ Shimizu. *Hito ha naze waraunoka*.

²⁶ Martin. *The psychology of humor*.

²⁷ Los lectores con conocimientos de japonés observarán que la escritura de *hora* en *katakana* representa de la voz inglesa *horror*, mientras que la escritura de *hora* en *hiragana*, representa la voz japonesa «te lo dije». Sobre el uso ortográfico de estas escrituras en representación de extranjerismos y palabras nativas japonesas, véase Guarné. “Cultural Intersections”.

²⁸ Episodio 1 de la primera temporada de *7 vidas* (1999).

²⁹ *Manzai* de NON STYLE de *M-1 Grand-Prix 2008*.

³⁰ Episodio 1 de la primera temporada de *Aida* (2005).

井上：ハイ！...ってそれカルタやおい！（¡Lo tengo! ...Oye, pero ¡sí eso es *karuta!*）³¹

En los ejemplos 7 y 8, tanto Aida como Inoue primero siguen la corriente a Luisma y a Ishida respectivamente, para después de repente pasar a corregirles, aplicando así el patrón de la estructura del *nori-tsukkomi*.

En resumen, el análisis discursivo de estas escenas cómicas, representativas de las series de televisión de las que proceden, confirma que la fórmula arquetípica del diálogo entre «el tonto» y «el listo», que en el *manzai* componen el *boke* y el *tsukkomi*, no solo está presente en las producciones humorísticas japonesas sino también en las españolas. No obstante, como se observa en el apartado 2.2.1, un error no siempre requiere ser indicado o corregido para provocar la risa. Ahora bien, teniendo en cuenta el número de escenas detectadas con la misma estructura, se podría decir incluso que esta combinación de «error – corrección» constituye una de las estructuras discursivas básicas en las comedias televisivas de ambos países.

Cabe agregar que el *tsukkomi*, en muchas escenas de los programas mencionados, indica la existencia del error, que el público ha reconocido previamente con su risa, estableciéndose así una complicidad entre este y el *tsukkomi*, consigue desatar nuevamente su risa. De esta manera, la reacción provocada por el *tsukkomi* contribuye a anticipar la situación cómica siguiente, resultante del error inicial, en el sentido expuesto por Shimizu y Martín.³² La familiarización de los espectadores con esta fórmula cómica hace posible que, cuando en una escena aparecen dos personajes (uno alocado y otro cabal) y el primero comete un error evidente, la audiencia se ría reconociéndolo por su cuenta, a la vez que espera que el segundo lo corrija de alguna forma, entre la argumentación y el enfado, lo que desata nuevamente la risa del público al ver satisfecha su propia expectativa.

2.2.3. Hostigamiento

La crítica suele ser una de las características incluidas en las tipologías clásicas del humor.³³ En este sentido, se ha señalado que, a pesar de que muchas personas prefieren creer que su sentido del humor está libre de cualquier actitud agresiva u hostil, los elementos agresivos juegan en muchos casos un papel clave a la hora de hacer reír, siempre y cuando mantengan un aspecto lúdico y el dolor que provoquen no sea grave.³⁴ De hecho, se aprecian distintos ejemplos de esto en las producciones analizadas, concretamente en escenas como las de los siguientes ejemplos 9 y 10, en las que el personaje principal desprecia una característica de su interlocutor, lo que provoca la risa de los espectadores:

9) LAURA: Como mi padre siempre ha dicho que serás deshonra... Uy, no, no, no, quiero decir, la parte proletaria de la familia. Proletaria, esa palabra, ¡es que me vuelve loca! Y nada, como quería empezar una nueva vida, pues, pensé que lo mejor sería hacerlo desde abajo con vosotros.³⁵

10) 轟：そうなんだけど、不良なんだしなんかいいじゃんそなん！（TODOROKI: Tienes razón, pero eres un canalla, ¡qué más da!）³⁶

Son insultos para los atacados, pero consiguen hacer reír al público, probablemente por no considerarse un auténtico maltrato, al producirse en la situación ficticia de una serie de televisión. Asimismo, merece una mención especial que estos ataques, en las series de ambos países, no se escenifican solo verbalmente, sino también de manera física, a través de empujones, golpes y patadas, por ejemplo, que no llegan nunca a constituir una agresión importante. Del mismo modo, el objeto de hostigamiento no limita solo el comportamiento del personaje en cuestión, sino también otros aspectos personales suyos, tales como la apariencia física, la edad, el estado civil, etc., como se aprecia en los ejemplos 11 y 12:

11) No mires esa faja, la miro, sí quiero, que no te entra, que esa faja es mía, a ti no te entra que eres de cadera ancha como tu madre.³⁷

12) 升野：何？うわ。すげえブスじゃん。（MASUNO: ¿Qué? Puf. Es tremendamente fea.）³⁸

Además, cuando una discusión incluye este tipo de ataques, también consigue desatar la carcajada del público, al ver cómo personajes adultos escenifican conductas infantiles y actúan de un modo inmaduro.

³¹ Manzai de NON STYLE de *M-1 Grand-Prix 2008*.

³² Shimizu. *Hito ha naze waraunoka*. Martín. *The psychology of humor*.

³³ Giles y Oxford, "Towards a multidimensional theory..."; Ueno, "Yumoa gensho ni kansuru..."; Shimizu, *Hito ha naze waraunoka*; Martín, *The psychology of humor*.

³⁴ Martín. *The psychology of humor*.

³⁵ Episodio 1 de la primera temporada de *7 vidas* (1999).

³⁶ Episodio 1 de *HR* (2002).

³⁷ Monólogo de Sara Escudero del *V Certamen del Club de la Comedia* (2011).

³⁸ Episodio 1 de *Urero Mikakunin Shoji* (2011).

2.2.4. Broma

Entre el vocablo español «broma» y su homólogo japonés «*jōdan*» (冗談), que en el primer caso podríamos definir como «chanza, burla, bulla, algazara, diversión»³⁹ y en el segundo como «una ocurrencia en tono de juego o de contenido poco serio» (*asobi de iu kotba, fuzaketa naiyo no hanashi* 遊びでいう言葉、ふざけた内容の話)⁴⁰, existe cierta diferencia conceptual, ya que la «broma» claramente comprende el carácter agresivo del que hemos tratado en el apartado anterior, mientras que «*jōdan*» no necesariamente posee este sentido. En nuestro caso, con el propósito de identificar el humor libre de agresividad en las comedias de ambos países, definiremos este elemento humorístico como «actos o dichos que buscan una simple diversión sin intención agresiva». Si aplicamos esta definición a las producciones consideradas, observamos su expresión en distintas escenas tanto japonesas como españolas:

13) Acabo de cumplir 30 años y, y estoy perdiendo ya la esperanza de que aparezca mi príncipe azul. No llega. No sé qué tiene. El caballo cojo, lo mismo.⁴¹

14) ファはファージェネーブルのファ。(La nota *fa*, de *fajineburu* («fuzzy navel»)).⁴²

En los ejemplos 13 y 14, la humorista Sara Escudero, ganadora del *V Certamen del Club de la Comedia* (2011), programa de televisión española especializado en monólogos, al hablar de un hombre ideal con el arquetipo de «príncipe azul», empieza de repente a describir el estado físico del caballo de este cliché romántico, mientras que su homólogo japonés, Abe Koji, ganador del *R-1 Grand Prix 2010*, concurso televisivo nipón dedicado también a los monólogos cómicos, se inventa la letra de la canción *Do-Re-Mi* del musical *Sonrisas y Lágrimas* empleando los nombres de frutas populares, *remon* («limón») para *re* y *mikan* («mandarina») para *mi*, y para *fa*, de forma imprevista, utiliza el nombre del cóctel *fajineburu* («fuzzy navel») no muy familiar en Japón. En sus monólogos, se percibe que los humoristas son conscientes de que las informaciones que proporcionan provocan una interferencia en su misma argumentación lógica, lo que hace evidente que están bromeando, y consiguen así provocar la risa del público sin incurrir al error intencionado o a la crítica a terceros.

Otro punto en común detectado en las producciones cómicas japonesas y españolas, y que podríamos situar dentro de la categoría de «broma», es la imitación paródica de algún personaje conocido en sus respectivas sociedades, una de las vías convencionales para producir la risa como reconoce Nash.⁴³ Según Fernández, esta actividad es «un recurso audiovisual de primer orden» en la televisión española y cuando se realiza bien provoca la risa inmediatamente⁴⁴, un fenómeno también extensamente observado en la televisión japonesa con el nombre de *monomane* (ものまね). En los siguientes ejemplos 15 y 16, la risa de los espectadores es el resultado de la imitación de personajes famosos:

15) PACO: ...Chiquito, tío, es un tío que, todo lo que dice, «qué pacha torpedo, qué pacha sexual».⁴⁵

16) 井上: ...ほんでどこからともなく大きな呻き声。「ぬあああー!!」(INOUE: ...Y se escucha de algún lado un gemido grande: «¡Nuahhh!»)

石田: あ、室伏。(Oh, es Murohushi.)⁴⁶

Según Fernández, «lo fundamental para que alguien sea imitado es que en el momento de la imitación goce de popularidad social y que el público lo identifique rápidamente, que conozca al modelo parodiado»⁴⁷, argumentación que concuerda con la de Botella, quien señala la existencia de referentes culturales compartidos en las parodias que hacen reír al público determinado⁴⁸. En este sentido, observamos en los ejemplos cómo los actores imitan a personajes ampliamente conocidos en su sociedad, respectivamente, al cómico español Chiquito de la Calzada, y al medallista olímpico japonés Murofushi Koji, recordando sus famosas figuras.

Esta técnica no solo se limita a la imitación de los personajes populares, sino también a la presentación de los estereotipos existentes de ciertos grupos sociales, desatando la risa, por ejemplo, en el *sketch Pa'mi que estoy muerta* (2006) de Cruz y Raya, cuando uno de los integrantes del dúo cómico, Juan Muñoz, interpreta a su personaje «Maruja», una mujer cansina y presuntuosa o, en *HR* (2002), el personaje de Iizuka, actúa con el típico ademán amenazador de mafioso japonés *yakuza*, al intentar convencer a una oficinista para que forme parte de un grupo de cantantes. Este tipo de clichés, que representan arquetipos sociales determinados, resultan

³⁹ *Diccionario de Real Academia Española*.

⁴⁰ *goo Kokugo Jisho* (goo 国語辞書).

⁴¹ Monólogo de Sara Escudero del *V Certamen del Club de la Comedia* (2011).

⁴² Monólogo de Abe Koji de *R-1 Grand Prix 2010*.

⁴³ Nash. *The Language of Humour*.

⁴⁴ Fernández Jiménez, «Las Imitaciones Humorísticas».

⁴⁵ Episodio 1 de la primera temporada de *7 vidas* (1999).

⁴⁶ Manzai de NON STYLE de *M-1 Grand Prix 2008*.

⁴⁷ Fernández Jiménez, «Las Imitaciones Humorísticas».

⁴⁸ Botella Tejera, «La traducción del humor intertextual...».

fácilmente reconocibles por el público general, por lo que constituyen elementos humorísticos frecuentemente empleados en las producciones cómicas de ambos países.

2.3. Diferencias detectadas en el análisis

A continuación, expondremos los elementos humorísticos que no ha sido posible identificar simultáneamente en las producciones japonesas y españolas. Entre estos destacan, en el caso de las españolas, el uso de la ironía y las imágenes sexuales y, en el caso de las japonesas, la descripción concisa.

2.3.1. Ironía

El uso de la ironía, «burla fina y disimulada» o «expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice»⁴⁹, es un recurso habitual en las producciones humorísticas españolas como evidencian los siguientes ejemplos 17 y 18 de una escena de *7 vidas* (1999), en la que el personaje de David vuelve después de muchos años y descubre las decoraciones hechas por su hermana, y del monólogo de Escudero (2011), en el que habla de su pueblo natal en decadencia, respectivamente:

17) DAVID: ¡Ya estamos en casa! Pero ¿qué ha pasado aquí? Parece la casa de... del **Pato Donald**.

PACO: O de la **Cerdita Peggy**.

SOLE: Que alguien le dé propina al **chico de las maletas**, amenaza con hacerse el gracioso. Ah, pero si es mi hijo Paco.⁵⁰

18) Yo soy de pueblo, pueblo. En mi pueblo, típico pueblo pequeñito, **abuelas y gallinas censadas al cincuenta por ciento**. O sea, pueblo enano, enano. Mi pueblo es típico pueblo, todo de piedra, en mi pueblo las mujeres no llevan tacones, llevan **herraduras**.⁵¹

Este tipo de enunciados para criticar de forma indirecta a alguien o algo, están presentes continuamente en muchas partes de las producciones españolas analizadas y, de acuerdo con Alvarado⁵², constituirían una característica destacada del humor español. Cabe resaltar aquí que, posiblemente por la propia naturaleza de la ironía, en muchas de estas frases se aprecian los elementos imaginativos extraídos de contextos ajenos, como los que hemos marcado en negrita en el texto.

Contrariamente, y de acuerdo con Inoue y McGraw & Warner⁵³, que afirman que el humor japonés carece del uso de la ironía, este tipo de recurso cómico apenas se ha observado en los programas japoneses. La ausencia de la ironía no es un fenómeno exclusivo del campo del humor, sino algo apreciable en la interacción sociolingüística japonesa general: Por ejemplo, en los doblajes español y japonés de la siguiente escena de la película *Harry Potter and the Philosopher's Stone*⁵⁴, se visualizan claramente sus distintas formas de traducir la ironía de la versión original:

19) Hermione: Now, if you two don't mind, I'm going to bed, before either of you come up with another idea to get us killed, or worse, expelled.

Ron: She needs to sort out her priorities.

En esta conversación mostrada en el ejemplo 19, los dos personajes hacen uso de la ironía para criticarse mutuamente; la coprotagonista de Hermione, en relación al incumplimiento de las reglas escolares por parte de sus compañeros Harry y Ron, y este último, en relación a la obsesión de Hermione por los estudios y el cumplimiento de las normas. El doblaje español de la película tradujo a castellano estas frases de la siguiente manera:

20) Hermione: Ahora yo me voy a la cama antes de que a alguno de los dos se os ocurra otra **genial** idea y acabemos muertos, o peor, expulsados.

Ron: Necesita poner en orden sus prioridades.

Como observamos, la traducción castellana que se observa en el ejemplo 20 sigue la misma estructura que la versión original en inglés, por lo que puede considerarse una traducción literal. Llama la atención la inclusión del adjetivo «genial» marcado en negrita, añadido en la traducción y que enfatiza el tono irónico,

⁴⁹ *Diccionario de Real Academia Española*.

⁵⁰ Episodio 1 de la primera temporada de *7 vidas* (1999).

⁵¹ Monólogo de Sara Escudero del *V Certamen del Club de la Comedia* (2011).

⁵² Alvarado Ortega, "Una propuesta de estudio...".

⁵³ Inoue, *Warai-gaku no susume*; McGraw y Warner, *The Humor Code*.

⁵⁴ Heyday Films & 1492 Pictures (2001).

acercando la frase de un modo más natural a los espectadores. Por su parte, como se aprecia en el ejemplo 21, la traducción japonesa presenta un aspecto peculiar:

- 21) ハーマイオニー：じゃあ失礼して良いかしら？もう寝るわ。あなたたちと付き合ったら命を落としかねないもの。もっと悪くすれば退学ね。(Hermione: Pues, si me disculpáis, me voy a la cama. Si sigo relacionándome con vosotros, podría perder la vida, o incluso peor, ser expulsada.)
 ロン：死ぬよりも退学になる方が悪いのかよ。(Ron: ¿Es peor ser expulsado que morir?)

En este caso, en términos generales, la frase de Hermione en japonés presenta también la misma estructura semántica que la original inglesa. Sin embargo, la traducción japonesa de la reacción de Ron subraya como algo exagerado la actitud de dar mayor importancia a los estudios que a la vida, pasando por alto el relativismo irónico de la versión original que emplea la perífrasis «sort out her priorities» y que se tradujo al español como «poner en orden sus prioridades», en la crítica al carácter excesivamente estudioso de Hermione.

La ausencia de la formulación irónica en casos como este ilustra la supuesta necesidad de establecer expresiones que responderán a las expectativas de los espectadores, teniendo en cuenta las características de la interacción sociolingüística de sus respectivas lenguas, en las que el recurso de la ironía está o no presente de modo principal. Considerando las producciones humorísticas analizadas y las traducciones de películas de otros géneros, se confirma que los programas cómicos españoles recurren continuamente a este tipo de expresiones, al resultar potencialmente hilarantes para el público español y que, por el contrario, en Japón, se evita el uso de la ironía, sobre todo en contextos en los que se busca hacer reír al público general.

2.3.2. Sexualidad

Las producciones españolas recurren a imágenes, contenidos y alusiones de tipo sexual para hacer reír al público, ya sea a través de la exposición de los deseos sexuales de un personaje o de las referencias que jalonan una conversación. De hecho, son múltiples las escenas en las que se hace mención de lo sexual en los programas analizados como, por ejemplo:

- 22) PACO: Lleno de tiburones y tal. Y de repente... dos flotadores rojos, tío. Es buena al hacer boca a boca, ahí todos los tíos mirando y tú ahí, ahhh... No, olvídalos, no estás preparado para Pamela, tío... nadie está preparado.⁵⁵
 23) JUAN: Pero fue, fue una con el fontanero. Con el telepizzero, con el portero, con un local social, que había un club de fútbol abajo todo, los bomberos, y uno que venía con una bici, uno de estos que decía que era afilador y bien, con este, y con todos...⁵⁶

La causa de la risa en los ejemplos 22 y 23 no es muy diferente a la que nos permitía interpretar el «error», puesto que, en una sociedad donde se considera generalmente inapropiado hablar de sexo en público, traspasar esta norma social equivale a violar un tabú, por lo que, en ciertos contextos, desata la risa.

Por su parte, en ninguna de las producciones japonesas analizadas se ha detectado este tipo de elementos. Sobre este tema, Mr. Yabatan, un cómico noruego afincado en Japón, señala la menor eficacia que los temas sexuales tienen en el humor japonés, argumentando que un punto especial de este humor, en comparación con el americano o el europeo, es que recurre menos a este tipo de cuestiones, por lo que es necesario buscar otro tipo de recursos humorísticos⁵⁷. Asimismo, Patrick Harlan, miembro estadounidense del dúo cómico Pack'n Mack'n, en una conferencia celebrada en el Club de Corresponsales Extranjeros de Japón, afirma también la «falta de gracia» que los temas sexuales y políticos tienen en el humor japonés y considera necesario aprender ciertos patrones culturales para resultar gracioso en una sociedad distinta a la propia.⁵⁸

No obstante, esta ausencia de referencias sexuales en las producciones analizadas no necesariamente significa su incapacidad para desencadenar la risa de los espectadores japoneses, sino que confirma el hecho de que, de acuerdo con los humoristas mencionados, en la sociedad nipona, existe un rechazo a las alusiones públicas de temática sexual, sobre todo, cuando se trata de una producción humorística televisiva orientada a la gran audiencia.

2.3.3. Concisión

A pesar de las coincidencias en la estructura *boké-tsukkomi* entre el humor japonés y el español, la formulación que articula el *tsukkomi* japonés se caracteriza por su concisión y sencillez semántica, que simplemente se

⁵⁵ Episodio 1 de la primera temporada de *7 vidas* (1999).

⁵⁶ *Sketch* de Cruz y Raya *Pa'mí que estoy muerta* (2006).

⁵⁷ Yabatan, "Forowa 100 man nin goe."

⁵⁸ Harlan. "Through the Eyes of...".

limita a señalar algún aspecto real del error cometido por el *boke*, frente a la elaboración retórica del diálogo humorístico español, en la que la ironía juega un papel clave. A continuación, se muestran algunos ejemplos de esto en el caso de *tsukkomi*:

24) 宇部：（テーブルクロスを縫い付けたジャケットを渡しながら）いいですか、このままでも？(UBE: [Devolviendo a TODOROKI la chaqueta pegada al mantel] ¿Está bien así?)

轟：いや、このままじゃ困りますけど。(TODOROKI: No, así va a ser un problema.)⁵⁹

25) 升野：...お前は、私が長年探し求めていた理想のアイドルとぴったり一緒だ。やっと巡り合えた。(MASUNO: ...Tú eres la cantante ideal que he estado buscando durante muchos años. Por fin te he encontrado.)

飯塚：別に今日初対面じゃないでしょ。(IIZUKA: Si no la has conocido hoy.)⁶⁰

Los ejemplos 24 y 25 están en sintonía con las tesis planteadas por Takekuro, quien sostiene que los japoneses contestan a un enunciado cómico recurriendo a la retórica *word-bounded*, («palabras rebotadas») con palabras empleadas previamente por su interlocutor, y que, en los casos expuestos, el *tsukkomi* repite en cierta manera remedando el enunciado del *boke*.⁶¹ Del mismo modo, siguiendo la teoría de Takekuro, los ejemplos españoles mostrados anteriormente dependerían de la retórica *far-fetched* («exagerada»), característica del humor estadounidense según esta autora, al responder a un enunciado con palabras hiperbólicas que muchas veces conllevan elementos inventados. Contrariamente, la réplica en el diálogo cómico español tiende a hacer uso de la ironía y, por su propia naturaleza, presenta con frecuencia elementos inventados por el hablante, que adorna su intervención con elementos imaginarios de su propia cosecha. Esto no es obstáculo para que la descripción realista y concisa, popular en el humor japonés, esté también presente en el español, pero el hecho de que el *tsukkomi* haga un uso central de ella puede considerarse como una característica humorística netamente japonesa.

3. El humor japonés en España

Las diversas semejanzas que hemos identificado entre las comedias japonesas y españolas confirman nuestra hipótesis de partida relativa a que las temáticas y fórmulas humorísticas populares en ambas sociedades manifiestan ciertas características comunes, a pesar de la distancia cultural que las separa. En este sentido, las semejanzas que hemos analizado en el apartado 2.2, nos permiten identificar cuándo estamos delante de un contenido cómico capaz de hacer reír tanto al público japonés como al español. Este análisis nos permite completar un cuadro en el que principalmente se habían subrayado solo las diferencias, y hace posible poner en valor las semejanzas que existen entre el humor japonés y el español. A modo de conclusión, y con el objetivo final de establecer los elementos concretos del humor japonés que se perciben cómicamente por el público español, a continuación, consideraremos las actuaciones cómicas que una serie de humoristas japoneses han llevado a cabo en los últimos años en España, con gran éxito de público.

3.1. La actuación de Pikotaro en el Japan Weekend Madrid 2018

Tras recibir la calificación de «My favorite video on the internet» en un tweet de Justin Bieber en 2016, la actuación de Pikotaro a la que nos referíamos al inicio de este artículo convirtió a su autor en el primer cómico japonés en conseguir un éxito mundial con su video titulado *Pen-Pineapple-Apple-Pen*, logrando 130 millones de visualizaciones en 134 países.⁶² En septiembre de 2018, dentro del marco del 150 Aniversario del Establecimiento de las Relaciones Diplomáticas entre España y Japón, Pikotaro visitó España con el fin de actuar en el Japan Weekend Madrid por invitación de sus organizadores. Durante su visita, aparte de la canción original de *Pen-Pineapple-Apple-Pen*, interpretó otra versión de la misma, especialmente creada para la audiencia española, y que desató las risas que señalamos con el símbolo de estrella en el ejemplo 26:

26) I have a boli. I have a boli. Ah. Corazón-boli. I have a manzana. I have a piña. Ah. Manzana-piña. Corazón-boli. Manzana-piña. Ah. Boli-manzana-piña-boli.

En su actuación, Pikotaro empezó interpretando la versión original de *Pen-Pineapple-Apple-Pen*, que fue inmediatamente coreada por el público presente, concedor en su práctica totalidad de la letra popularizada

⁵⁹ Episodio 1 de *HR* (2002).

⁶⁰ Episodio 1 de *Urewo Mikakumin Shoyo* (2011).

⁶¹ Takekuro. “Conversational Jokes in Japanese and English”.

⁶² Toda, *Kyoyo toshite no heisei owarashi*.

a través de Internet. La sorpresa llegó cuando el cómico japonés introdujo la letra en español especialmente creada para esa ocasión. Pikotaro intercaló las palabras españolas «boli», «corazón», «manzana» y «piña» en lugar de las palabras inglesas de la versión original, provocando así la risa del público, y situando toda la escena en un contexto de «error» o «broma» que resultaba familiar tanto al humor español como al japonés. Además, para finalizar el evento, el humorista dedicó a la audiencia otra versión de la misma canción:

27) I have a Es. I have a Paña. Ah. España. I have a Ja. I have a Pón. Ah. Japón.
España. Japón. Ah. Mejores amigos.

En este caso expuesto en el ejemplo 27, los espectadores primero se rieron de la inesperada introducción de la palabra «España» en la letra de la canción. Después, en la última estrofa, al escuchar «España» y «Japón», empezaron inmediatamente a gritar «España-Japón», en una dinámica transcreativa que seguía la regla utilizada en las otras versiones de *Pen-Pineapple-Apple-Pen* en las que se unen todas las palabras al final de la composición. Sin embargo, Pikotaro introdujo aquí un nuevo matiz, al sustituir esta fórmula esperada por el sintagma «mejores amigos», en un mensaje afable presentado de forma imprevista y que fue recibido por el público con un gran clamor.

3.2. La actuación de Sandwichman en Coria del Río

Siguiendo el éxito de Pikotaro, en febrero de 2019, el dúo cómico japonés más popular del 2018 según el sondeo realizado por Nikkei Entertainment, Sandwichman, viajó a España por invitación de la Asociación Hispano Japonesa de Turismo, en colaboración con la Embajada del Japón en España y de la Fundación Japón, Madrid, junto a otras entidades locales. Estos dos afamados intérpretes de *manzai* representaron en el Teatro Infanta Isabel de Madrid y en el Centro Cultural Pastora Soler de Coria del Río, un proyecto experimental en el que los subtítulos proyectados en una pantalla se combinaban con su interpretación directamente en español, tal como muestran los siguientes ejemplos 28 y 29:

28) [Tomizawa imita a un bebé moviendo los brazos de manera infantil]

DATE: Papa.

TOMIZAWA: Da, da.

DATE: Papa.

TOMIZAWA: Da, da.

DATE: Uy, casi. Pa.

TOMIZAWA: Fa.

DATE: Pa.

TOMIZAWA: Fa.

DATE: Papa.

TOMIZAWA: Fafa.

DATE: Aún te falta algo de práctica...

TOMIZAWA: Aún te falta algo de práctica...

DATE: ¿¡Eso sí lo dices!?

29) TOMIZAWA: [Corriendo con las manos entre las piernas] Ay, me meo, me meo, me meo, me meo... [Se para haciendo gestos de orinar.]

DATE: [Corriendo con las manos entre las piernas] Ay, me meo, me meo, me meo, me meo... Hola, buenas.

TOMIZAWA: Hola.

[Date se sienta delante de Tomizawa haciendo gestos de hacer de vientre.]

TOMIZAWA: Madre mía, pero ¿¡qué haces!?

Aunque estos cómicos no hablan español, su uso de frases relativamente cortas, pronunciadas con bastante claridad, añadido al hecho de que representaban escenas universalmente comprensibles con movimientos y gestos corporales fácilmente reconocibles (tales como la necesidad de ir al baño, el baluceo de un bebé, etc.), les permitió transmitir su obra sin perder el matiz cómico que la caracterizaba. La comicidad de un comportamiento infantil interpretado por un adulto, la incapacidad de un bebé para hablar con fluidez, la vergüenza de salir corriendo con las manos delante para tener que ir al baño o la simple escatología, funcionaron en su representación siguiendo la estructura *boke-tsukkomi*, lo que desató la carcajada del público español tal como sucede ante las mismas escenas con el japonés. De hecho, Sandwichman, en una entrevista realizada poco después de la actuación, mostró su satisfacción al confirmar que al público le había gustado su humor.

4. Conclusión

Son diversos los elementos similares que caracterizan el humor japonés y el español. El análisis de las producciones cómicas analizadas en este artículo revela distintos recursos en común tales como el uso de fórmulas humorísticas basadas en el «error», la «corrección», el «hostigamiento» o la «broma», por lo que se podría decir que las estructuras básicas en las que sustenta su humor son considerablemente similares. Resulta especialmente interesante que la aplicación de la estructura establecida de «error» (*boke*) y «corrección» (*tsukkomi*) se observe con frecuencia en las producciones cómicas de ambos países, aunque este segundo elemento presente en Japón ciertos aspectos diferentes, como la ausencia del empleo de la ironía a modo de recurso humorístico.

Evidentemente, las temáticas y los argumentos de las series televisivas y los espectáculos considerados son dependientes de los contextos social y cultural de sus respectivos países, lo que condicionan en gran medida su capacidad humorística. Por ejemplo, cuando se usa la «imitación» como recurso cómico, si se imita a personajes famosos solo en España o Japón como Chiquito de la Calzada o Murofushi Koji, ejemplos anteriormente citados, difícilmente se conseguirá hacer reír al espectador que no pertenece a su misma sociedad. Además, elementos tales como los juegos de palabras y las expresiones idiosincráticas, al requerir un conocimiento específico del idioma empleado y la situación en la que se articulan, resultarán difíciles de entender fuera de su contexto sociolingüístico.

Como hemos señalado, el humor depende en gran medida de variables sociales y culturales, individuales y colectivas, que hacen imposible enumerar la totalidad de semejanzas y diferencias entre el humor japonés y el español, y establecer por tanto cuán parecidos o diferentes son las fórmulas, recursos y estructuras cómicas que caracterizan el fenómeno del humor en estos dos países. A pesar de ello, los elementos discursivos en común, los arquetipos compartidos, el éxito de los cómicos japoneses en España, nos permiten concluir que el sentido del humor en ambos países no es tan lejano como podría presuponerse.

Bibliografía:

- Alvarado Ortega, M. Belén. “Una propuesta de estudio para el humor en la conversación coloquial”. *ELUA. Estudios de Lingüística* 26 (2012): 7-28
- Botella Tejera, Carla. “La traducción del humor intertextual audiovisual. Que la fuerza os acompañe”. *The Translation of Humour / La traducción del humor. MonTI* 9 (2017): 77-100.
- Diccionario de Real Academia Española*. Consultado el 1-12-2020. <https://dle.rae.es/>
- Fernández Jiménez, Estrella. “Las Imitaciones Humorísticas Televisivas en España: Propuesta de Clasificación”. *Signa* 27 (2018): 293-321.
- Giles, H., y Oxford, G. S. “Towards a multidimensional theory of laughter causation and its social implications”. *Bulletin of the British Psychological Society* 23, n.º 79 (1970): 97-105.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Humorismo*. Madrid: Casimiro Libros, 1930.
- goo Kokugo Jisho* (goo 国語辞書). Consultado el 1-12-2020. <https://dictionary.goo.ne.jp/jn/>
- Guarné, Blai. “Cultural Intersections: Ambivalence and Hybridity in Japanese *Katakana*”. En *Reframing Diversity in the Anthropology of Japan*, ed. por John Ertl et al., 165-181. Ishikawa: Center for Cultural Resource Studies, Kanazawa University, 2015.
- Harlan, Patrick: “Through the Eyes of ‘a Foreign TV Personality. Foreign Correspondents’ Club of Japan” , 2015. Consultado el 1-12-2020. <https://www.youtube.com/watch?v=5CRBbJWVejc>
- Higuchi, Kiyoyuki. *Nihonjin no rekishi 9 -Warai to nihonjin-* (日本人の歴史9 —笑い日本人—). Tokio: Kondansha, 1982.
- Inoue, Hiroshi. *Waraigaku no susume* (笑い学のすすめ). Kioto: Sekaishisousha, 2004.
- Inoue, Hisashi. *Shodan shohatsu* (笑談笑発). Tokio: Kodanshabunko, 1978.
- Martin, Rod A. “Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire”. *Journal of Research in Personality* 37, n.º 1 (2003): 48-75.
- Martin, Rod A. *The psychology of humor: an integrative approach*. Burlington: Elsevier Academic Press, 2007. DOI:10.1016/S0092-6566(02)00534-2
- McGraw, Peter, y Joel Warner. *The Humor Code: A Global Search for What Makes Things Funny*. Nueva York: Simon & Schuster, 2015.
- Milner Davias, Jessica. *Understanding Humor in Japan*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- Nakajima, Takanobu. “Owarai geinin ha naze waidosho ni kakasenainoka” (お笑い芸人はなぜワイドショーに欠かせないのか?). nippon.com, 2020. Consultado el 1-12-2020. <https://www.nippon.com/ja/japan-topics/g00816/>
- Nash, Walter. *The Language of Humour*. London: Longman, 1985.
- Oshima, Kimie. *Nihon no warai to sekai no yumoa* (日本の笑いと世界のユーモア). Kioto: Sekaishisousha, 2006.
- Shimizu, Akira. *Hito ha naze waraunoka -warai no seishin seirigaku-* (人はなぜ笑うのか— 笑いの精神生理学). Tokio: Kodansha, 1994.

- Stocker, Joel F. “Manzai: Team Comedy in Japan’s Entertainment Industry”. En *Understanding Humor in Japan*, ed. por J. Milner Davis, 51-74. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- Takekuro, Makiko. “Conversational Jokes in Japanese and English”. En *Understanding Humor in Japan*, ed. por J. Milner Davis, 85-98. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
- Toda, Larry. *Kyoyo toshite no heisei owaraishi* (教養としての平成お笑い史). Tokio: Discover 21, 2019.
- Tomiyama, Takao. *Warau daieiteikoku -bunka toshite no yumoa-* (笑う大英帝国—文化としてのユーモア). Tokio: Iwanami shoten, 2006.
- Ueno, Yukinaga. “Yumoa gensho ni kansuru shokenkyu to yumoa no bunruika ni tsuite” (ユーモア現象に関する諸研究とユーモアの分類化について). *Shakaishinrigaku kenkyu* 7, n.º 2 (1992): 112-120.
- Ui, Mushu. *Nihonjin no warai* (日本人の笑い). Tokio: Kadokawa sensho, 1969.
- Vandaele, Jeroen. *Humour in Translation* (Handbook of Translation Studies, vol 1). Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- Yabatan, Mr. “Forowa 100 man nin goe no misuta yabatan ga oimotomeru warai no takami” (フォロワー100万人超のミスターヤバタンが追い求める笑いの高み). CINRA.NET, 2020. Consultado el 1-12-2020. <https://fika.cinra.net/article/202002-mryabatan>
- Zabalbeascoa, Patrick. “La traducción del humor en textos audiovisuales”. En *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. ed. por Miguel Duro, 251-263. Madrid: Cátedra, 2001.