

Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica». San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010, Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), 2011. ISBN: 978-84-694-0265-8. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas.htm>

URL estable:

<http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/Santana.pdf>

DE MARIPOSAS, TELÉGRAFOS, CAPRICHOS Y ESPEJOS: LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR

Belén Santana

En contra de lo que pudiera parecer, la traducción del humor no es cosa de risa; más bien al contrario: desde Aristóteles hasta Bergson, pasando por Jean Paul Richter o Freud, la lista de autores que han abordado el fenómeno humorístico desde las más diversas perspectivas es tan amplia que da una idea de la complejidad e interdisciplinaria de este objeto de estudio, más aún cuando se trata de verterlo a otra lengua y, por ende, a otra cultura. La presente contribución tiene como objetivo abordar la traducción del humor desde un punto de vista eminentemente práctico. No obstante, haciendo nuestra la máxima del psicólogo Kurt Lewin, quien afirmaba que «no hay nada más práctico que una buena teoría», comenzaremos delimitando el objeto de estudio y enumerando las organizaciones que se ocupan del mismo. A continuación, haremos un breve repaso de las teorías más extendidas sobre el humor para luego establecer una tipología de efectos humorísticos. Por último, trataremos la traducción del humor propiamente dicha, de nuevo desde la teoría y desde la práctica, conscientes del riesgo de incurrir en lo que en su día señaló el escritor austriaco Egon Friedell: «Probablemente nadie haya tratado de definir el humor: creo que el mero intento de aproximarse a dicho concepto es una prueba de la falta de sentido del mismo, razón por la cual son principalmente catedráticos universitarios quienes se han ocupado hasta ahora del asunto».

¿Qué entendemos por humor?

Junto al escepticismo de Friedell y otros muchos autores, en especial tan señalados representantes del humorismo literario como Enrique Jardiel Poncela (quien afirmaba que «definir el humor es como pretender pinchar una mariposa con el palo de un telégrafo»), partimos de la definición que Miguel Mihura sí ofrece del humor en sus *Memorias*, publicadas en 1948:

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos media vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rastros y perfiles que no conocíamos. El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes.

Creemos que el humor es, por tanto, la actitud benévola ante la imperfección humana que encontramos por ejemplo en Cervantes; una actitud que comprende y que, a diferencia de la burla, el sarcasmo o la ironía, perdona. Dicho esto, es evidente que en el lenguaje coloquial, el humor se ha convertido en un hiperónimo que se asocia inevitablemente con todo lo que de una manera u otra nos hace reír. No obstante, tal y como demuestran algunos de los estudios semánticos realizados hasta la fecha (Schmidt-Hidding 1963, Santana 2006), el campo del humor y sus conceptos relacionados es tremendamente complejo.

A la dificultad intrínseca al concepto se une su naturaleza interdisciplinar, causante de que pocos se atrevan a abordarlo en todas sus dimensiones. Así, son muchas las disciplinas que se vienen ocupando

del fenómeno humorístico, si bien casi siempre desde una perspectiva parcial. Entre las ramas tradicionales del conocimiento que han tratado el humor se encuentran la lingüística, la filosofía, la medicina y la psicología, así como otras áreas de más reciente creación, como son la teoría literaria, los estudios culturales, la teoría de la comunicación, la teoría de la traducción o los propios estudios sobre el humor (*Humour Studies*). Otro de los escollos a los que se enfrentan los investigadores es la falta de prestigio académico y literario del humor como objeto de estudio.

Así las cosas, es especialmente reseñable la existencia de organizaciones que agrupan a investigadores del humor procedentes de las disciplinas mencionadas. En concreto quisiéramos destacar dos: la Sociedad Internacional de Estudios sobre el Humor (ISHS) (www.hnu.edu/ishs/) y la Sociedad Internacional para el Estudio del Humor Luso-Hispano (ISLHHS) (ilhhumorsoc.org), ambas con sede en Estados Unidos. En el ámbito hispanohablante contamos con el Departamento de Humor Gráfico de la Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares (www.humorgrafico.org), centrado en potenciar el reconocimiento social de la profesión de «humorista gráfico» y su importante papel dentro de la cultura contemporánea, y la muy reciente celebración, en septiembre de 2010, de la I Semana Internacional de Literatura de Humor y Humor Gráfico (www.larisadebilbao.com), el único festival europeo de literatura humorística.

Dentro de las corrientes reseñadas encontramos tres aproximaciones principales a la pregunta: ¿qué entendemos por humor? La primera es la de aquellos autores que, a efectos de operatividad del discurso, proponen una definición provisional que nunca deja de serlo. En segundo lugar, figuran todas las escuelas que emanan de la filosofía y reflexionan sobre lo cómico como categoría estética. Por último, existe un consenso terminológico a efectos prácticos que define el humor en términos pragmáticos como un efecto humorístico, es decir, como todo aquello que nos hace reír. Somos conscientes de que esta definición puede parecer una generalización reduccionista, ya que ignora el hecho de que no todos nos reímos igual ni de lo mismo, así como la necesaria distinción entre objeto humorístico y sujeto que ríe, pero resulta útil como punto de partida a efectos prácticos y está comúnmente admitida en disciplinas aplicadas, como son los estudios de traducción (Vandaele 2002). Así, a la hora de trasladar un elemento humorístico de una lengua y una

cultura a otra, lo deseable sería producir en el receptor de la lengua y la cultura meta un efecto humorístico equivalente.

Teorías del humor

Desde el punto de vista de las teorías clásicas del humor, son principalmente tres las escuelas que han tenido mayor influencia en el desarrollo del concepto: la teoría de la superioridad, la teoría de la incongruencia y la teoría del alivio.

Aunque los orígenes de la teoría de la superioridad se remontan a Platón y Aristóteles, es el filósofo Thomas Hobbes quien en su obra *De homine* (1658) define el humor como resultado de una relación de poder y de un acto de autoafirmación. Así, reírse equivaldría siempre a reírse de otra persona. Dicho de otro modo: nos reímos de otro porque ese otro ha caído en des-gracia o porque tiene determinados defectos. Éste es el principio básico que subyace al humor propio de *sketchs* filmados con cámara oculta. Además, el espectador sabe desde el primer momento que se trata de una broma que no redundará en un perjuicio grave para la víctima. Por lo tanto, puede sentirse superior y disfrutar del mal ajeno (nótese que en algunas lenguas, como el alemán, hay palabras que designan expresamente este tipo de humor, p.ej. *Schadenfreude*). Ahora bien, para que la risa funcione, según esta teoría deben concurrir otros dos factores: la sorpresa y la no identificación. Como todos hemos podido comprobar alguna vez, un chiste repetido hasta la saciedad pierde su gracia. Del mismo modo, tampoco gusta ver sufrir a aquél a quien nos sentimos unidos emocionalmente, ya sea por identificación o compasión: no es lo mismo ver a un payaso resbalar con una cáscara de plátano en el circo que observar la misma escena protagonizada por una viejecita en plena calle, y mucho menos si esa viejecita es nuestra abuela. No obstante, hay autores capaces de rizar el rizo y producir humor hablando incluso de su propia hermana. El siguiente ejemplo de humor basado en la superioridad (entre otras estrategias) está extraído de *El misterio de la cripta embrujada* (1978), de Eduardo Mendoza:

Juanita Reina, si la memoria no me engaña, era una mujer guapetona, de castiza estampa, cualidades estas que mi hermana, lo

digo con desapasionamiento, no poseía. Tenía, por el contrario, la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo cuando algo la preocupaba, la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeada, los dientes irregulares, prominentes y amarillos. De su cuerpo ni que hablar tiene: siempre se había resentido de un parto, el que la trajo al mundo, precipitado y chapucero, acaecido en la trastienda de la ferretería donde mi madre trataba desesperadamente de abortarla.

En lo que respecta a la no vinculación emocional como característica de la teoría de la superioridad es imprescindible mencionar a otro de los filósofos que más han escrito sobre la cuestión, Henri Bergson, quien estableció como *conditio sine qua non* para que se produzca la risa una «une anesthésie momentanée du cœur» (1961:4). En opinión de Bergson, el humor apela directamente al intelecto, y sólo funciona si éste interactúa a su vez con otro intelecto, de lo cual se desprende otra de las máximas bergsonianas: el carácter social de risa, «notre rire et toujours le rire d'un group» (1961:5). De hecho, Bergson es uno de los primeros filósofos que menciona la dificultad de traducir muchos chistes a otros idiomas por estar estrechamente relacionados con ideas y costumbres de un grupo social determinado. Abundando en este carácter colectivo, el filósofo francés destaca la función de la risa como correctivo social que tiene por objeto reconducir determinados automatismos —ya sean físicos, psíquicos o lingüísticos—, suavizar toda rigidez y hacer que la persona recupere su *élan vital*.

Una de las teorías más conocidas sobre el humor es la teoría de la incongruencia, inspirada en filósofos como Kant o Schopenhauer. Esta corriente afirma que el humor se produce al observar un contraste entre dos o más elementos a priori opuestos o incompatibles que han sido combinados de forma inadecuada o con un alto grado de desproporción. Dicho contraste también puede darse entre la apariencia y la realidad auténtica, lo esperado y lo inesperado, etc. En esta técnica se basa la mayoría de juegos de palabras o de conceptos, y por ello la teoría de la incongruencia resulta útil para fines traductológicos. Un ejemplo de incongruencia situacional sería cualquier monólogo de Gila, por ejemplo el titulado *Mi primera guerra*:

Me fui a mi casa y me senté en una silla que teníamos para cuando nos despedían, y vino mi tío Cecilio con un periódico que traía un anuncio que decía: «Para una guerra importante, se necesita soldado que mate deprisa». Y dijo mi abuela: «Apúntate tú, que eres despabilado». Y dijo mi hermana: «Pero habrá que comprarle un caballo», pero no lo vendían suelto, tenía que ser con carro y con basura, y dijo mi madre: «Vas a llenar la guerra de moscas, es mejor que la hagas a pie, pero limpio». Entonces mi madre me hizo una tortilla de escabeche y me preparó un termo con caldo y me fui a la guerra. Cuando llegué estaba cerrada, pero había en la puerta una señora que vendía bollos y torrijas, y le pregunté: «Señora, ¿es esta la guerra del catorce?». Y me dijo: «No, esta es la del veintiséis, la del catorce es más abajo». «¿Y sabe a qué hora abren?», pregunté otra vez. Y me dijo: «No creo que tarden mucho porque ya han tocado la trompeta».

La sola idea de reclutar a un soldado mediante un anuncio de periódico es un caso de incongruencia situacional, seguida por la equiparación tortilla de escabeche-termo con caldo-guerra. En realidad, todo el fragmento está lleno de contrastes. Otro ejemplo de incongruencia sería cualquier greguería de Gómez de la Serna en la que se relacionen de forma ingeniosa conceptos a priori alejados («El arcoíris es la bufanda del cielo»). Es interesante señalar que la incongruencia casi siempre se produce en tres etapas: primero nos formamos una idea respecto a lo que vemos, nos dicen o nos van a contar; luego esa expectativa se ve reforzada por un segundo elemento y, por último, es el choque entre lo esperado y la respuesta inesperada, o entre la apariencia y la realidad auténtica, lo que resulta gracioso y desencadena la risa. En este sentido, la «realidad auténtica» es aquello que se halla en el fondo de las cosas, lo que Mihura llama su «revés», su naturaleza genuina al descubierto, en la medida en que descubrir es quitar las capas de subjetividad con las que cada persona cubre la realidad. Y como en ese fondo en realidad no hay nada estable, podemos liberarnos de preocupaciones y reírnos.

Y son precisamente las preocupaciones como freno a una risa liberadora lo que nos lleva a la tercera de las teorías del humor, que tiene un marcado componente moral: se trata de la teoría del alivio, enunciada por Freud principalmente en *El chiste y su relación con el inconsciente*

(1905). Freud parte de que el humor, al igual que los sueños, sirve para articular de un modo inofensivo pensamientos que por lo general suelen reprimirse. Una vez el cerebro asume esos pensamientos como propios, sin el corsé de la (auto)censura o el tabú, libera energía en forma de risa. Éste es el caso de lo que hoy llamaríamos humor políticamente incorrecto. Un ejemplo es el siguiente diálogo extraído de *Tres sombreros de copa* (1932), de Miguel Mihura:

DIONISIO. (*Para romper, galante, el violento silencio.*) ¿Y hace mucho que es usted negro?

BUBY. No sé. Yo siempre me he visto así en la luna de los espejitos...

DIONISIO. ¡Vaya por Dios! ¿Cuando viene una desgracia nunca viene sola! ¿Y de qué se quedó usted así? ¿De alguna caída?

Huelga decir que estas tres teorías no son excluyentes, sino que casi siempre aparecen combinadas con distinto grado de complejidad, como ocurre en el ejemplo de Mendoza. Desde el punto de vista traductológico, saber cuáles son los mecanismos que rigen el humor del texto original es fundamental para encontrar alternativas en el texto de llegada que, sin embargo, no necesariamente han de regirse por idénticos parámetros.

Tipos de humor

Establecer una tipología del humor definitiva y abarcadora es sencillamente misión imposible. Un estudio del campo semántico del humor, sólo en español, basta para ilustrar la complejidad del fenómeno, como se ve el gráfico de la página siguiente (Santana 2006: 99).

Ahora bien, a todos se nos vienen a la cabeza determinados tipos de humor de manera intuitiva, como el humor lingüístico (p. ej. de Les Luthiers), el humor cultural (presente en casi todas las viñetas de Forges), el humor que podríamos denominar de grupo (como las viñetas de Maitena o las tiras de médicos de Quino), el humor político (de dibujantes como Máximo o Peridis), el humor negro (que practican Chumy Chúmez o El Roto), el humor absurdo (de los Hermanos Marx, Tip y Coll, Faemino y Cansado), etcétera.

La siguiente viñeta de Forges tiene por objeto ilustrar cómo el humor casi nunca se basa en un elemento aislado, sino que siempre intervienen varios factores:



Esta viñeta fue publicada en el diario *El País* y está destinada a un público en principio español. En primer lugar, creemos que tiene un componente claramente cultural, pues alude a una realidad específica, como son esas tiendas que venden de todo, incluidos objetos ciertamente inútiles, abren casi las 24 horas y suelen estar regentadas por ciudadanos chinos. En los últimos años estos establecimientos han proliferado en España, y por ello reciben el nombre coloquial de «el chino». En segundo lugar, el humor también tiene un elemento lingüístico, consistente en la estructura pregunta-respuesta, la forma pronominal del verbo «te vienes» y la puntuación de la respuesta. Asimismo, la viñeta puede interpretarse como una crítica mordaz a la falta de comunicación de la pareja, que hace que apenas salgan y que ella, en este caso, se dedique a coleccionar objetos inútiles comprados en «el chino»; estaríamos pues ante un caso de humor de grupo o incluso negro. La combinación de todos estos elementos es lo que produce la sonrisa o la risa en el receptor, y su marca cultural es lo que lo hará más o menos reproducible en una supuesta

cultura de llegada. Curiosamente, en una cultura como por ejemplo la alemana este tipo de establecimientos también existen, pero sus propietarios suelen ser de orígenes diversos, dependiendo incluso no ya de su ubicación en una región o ciudad concreta, sino en una determinada zona dentro de esa ciudad. Por ejemplo, en la zona Este de Berlín estas tiendas suelen estar regentadas por vietnamitas. De ahí la necesidad, en el hipotético caso de tener que traducir esta viñeta, de adaptar o localizar el chiste, como se hace con los programas informáticos.

Dado que el establecimiento de una tipología del humor a partir del texto original no parece llevarnos demasiado lejos de cara a su traducción, proponemos ahora recorrer el camino inverso, es decir, preguntarnos por las estrategias y recursos para crear comicidad que tenemos en nuestro idioma antes de fijarnos en el original. Somos conscientes de que esta aproximación puede resultar poco ortodoxa para la teoría de la traducción más purista, que tiende a sacralizar el texto original, pero como ya hemos apuntado y también veremos más adelante, en cuestiones de humor, lo que importa es el efecto, y éste, más que nunca, suele ir ligado a la creatividad y a la cultura meta. No pretendemos con ello olvidar que existe un original y un autor a los que el traductor en último término se debe; pero sí sugerir que traducir un texto humorístico es ante todo un ejercicio de creatividad que puede ir precedido por una activación más o menos espontánea de los mecanismos que tenemos en la lengua de llegada.

En lo que respecta al español, son muchas las estrategias y los recursos disponibles para crear comicidad en el lenguaje. En este artículo nos centraremos en algunos mecanismos relacionados con las teorías expuestas y presentes en los ejemplos mencionados.

En línea con la teoría de la incongruencia, una de las estrategias más utilizadas es el contraste, que casi siempre va acompañado de otros dos elementos: la brevedad y la sorpresa. Encontramos un contraste humorístico en la comparación entre Juanita Reina y Cándida en el ejemplo de Mendoza y también en el fragmento del monólogo de Gila, donde en muy poco espacio se cumple la «regla de tres» del humor: 1) establecer una situación de partida (despido laboral y posibilidad de colocarse en una guerra), 2) reforzar la situación generando una expectativa (hay que comprar un caballo) y 3) introducir un punto de sorpresa que rompa con la expectativa creada (no lo venden suelto). Que el contraste funcio-

ne implica además dos cosas: primero, que la incongruencia responda a una lógica interna aunque la situación sea disparatada; y, segundo, que el receptor entre en el juego humorístico.

Otro de los elementos que más contribuyen a crear comicidad es el uso de determinados registros y tonos, ya sea de forma aislada, ya por contraste con la situación o los orígenes del personaje. Esto ocurre en el ejemplo de Mendoza, donde la crudeza de la situación descrita choca con expresiones más elevadas, en cualquier caso impropias de un personaje de los bajos fondos barceloneses. Nos referimos a palabras como «desapasionamiento» y «acaecido» o estructuras como «De su cuerpo ni que hablar tiene». Gila, por su parte, recurre en su monólogo a un registro marcadamente coloquial y propio del texto oral (no olvidemos que se trata de un texto escrito para ser verbalizado). Por ello encontramos frases cortas, sencillas, acumulación de conjunciones copulativas y escasa variedad semántica (repetición de «Y dijo mi abuela», «Y dijo mi hermana», «Y dijo mi madre», etcétera) que recuerdan al lenguaje infantil y de nuevo contrastan con la gravedad de una guerra. El efecto cómico de estas expresiones se ve subrayado por la repetición, ya sea de una palabra o una expresión concreta, ya de una acción implícita en un tiempo verbal: la «silla que teníamos para cuando nos despedían».

El símil o la analogía son otros recursos que permiten establecer una relación de identidad entre dos elementos con efecto cómico. En el monólogo de Gila, la situación de guerra se plantea como una entrevista de trabajo a la que el soldado acude con la esperanza de hacerse con el puesto:

Entonces me senté en un banco, con un soldado que no mataba porque estaba de luto, y cuando abrieron la guerra entré, pregunté por el comandante y me dijeron que no estaba porque había ido a comprar tanques y albóndigas para el ejército, así que me esperé, y cuando llegó el comandante le dije: «Que vengo por lo del anuncio del periódico, para matar y atacar a la bayoneta y lo que haga falta». Y me preguntó: «¿Tú qué tal matas?». Y dije: «Yo flojito, pero cuando me entrene voy a matar muy deprisa».

En relación con el símil, una estrategia muy frecuente es la cosificación o animalización de personas y la personificación de objetos. Se trata

de figuras retóricas tan antiguas como la propia literatura, que muchas veces se aplican con fines humorísticos. Es el caso de la nariz «porcina» del ejemplo de Mendoza. En las greguerías de Gómez de la Serna encontramos por ejemplo los dos recursos, que los expertos en dicho autor han denominado respectivamente cosalidad («El cerebro es un paquete de ideas arrugadas que llevamos en la cabeza») y animismo («Los bombillos saben callar su luz»).

Otros recursos humorísticos serían la hipérbole, la acumulación (el llamado efecto “bola de nieve”, recuérdese la escena del camarote de los hermanos Marx), el doble sentido, las rimas, etc. Con todo, nos parece importante destacar que para que el efecto humorístico llegue a buen puerto, además de dominar la técnica es imprescindible contar con la colaboración del receptor. Sólo si éste se muestra dispuesto a ampliar la suspensión de la incredulidad al ámbito humorístico, la risa estará garantizada.

La traducción del humor: teoría y práctica

La cuestión básica sobre la traducibilidad o intraducibilidad del humor ha estado en el punto de mira de la investigación durante mucho tiempo sin que por ello se haya llegado a una conclusión relevante a efectos prácticos. En el número especial de la revista *Meta* titulado *Humour et traduction: Humor and Translation*, publicado en 1989, casi todos los artículos se centran en dicho aspecto. Así, cabe distinguir entre los autores que parten de un concepto rígido de equivalencia y defienden por tanto una postura pesimista, es decir, la intraducibilidad del humor y quienes, por contra, se manifiestan más esperanzados al presentar ejemplos puntuales de humor traducible, los cuales, analizados hoy desde una perspectiva crítica, pueden considerarse incluso fruto del azar. Para que la investigación sobre la traducibilidad del humor dé sus primeros frutos es necesario esperar a que, paralelamente al desarrollo de los estudios de traducción y su ya conocido cultural turn (Lefevere y Bassnett, 1990), se produzca un alejamiento del análisis de la unidad cómica representada por la palabra o la frase aisladas y se tome como unidad mínima el denominado efecto humorístico ya mencionado.

Sin embargo, este giro cultural no exime de realizar una clasificación metodológica más en lo que respecta a la investigación sobre la traducción del humor: nos referimos a la clasificación que, según la fórmula clásica, distingue entre enfoques prescriptivos (¿cómo hay que traducir?) y descriptivos (¿cómo se traduce?). En el caso del humor esta dicotomía resulta algo simplista debido a la complejidad del objeto de estudio. Así, ya Vandaele hace notar que los trabajos más recientes combinan ambas perspectivas (2001:32). Por lo tanto, todo parece apuntar a que sólo a través de la pluralidad de enfoques, es decir, desde una perspectiva interdisciplinar, será posible aflojar, que no desatar, el nudo gordiano de la traducibilidad del humor: «humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit» (Laurian 1989:6). De hecho, cada vez son más los estudios realizados sobre la traducción del alguna variante concreta de humor; por ejemplo, el humor literario (Santana 2006), el humor de algún autor específico, como es el caso de Shakespeare o Chandler (Delabastita 1996, 1997; Antonopoulou 2002, 2004), el humor de algún medio específico, como son las comedias de situación en general (Zabalbeascoa 1996) o una serie o película en particular (*Los Simpson* en Martínez Sierra 2008 y *Sopa de Ganso* en Fuentes Luque 2001), el estudio de la traducción de determinados cómics (por ejemplo en Kaindl 2004, Ponce Márquez 2011), etcétera.

A pesar de la proliferación de trabajos sobre la traducción del humor, el traductor en su taller sigue estando solo ante el peligro. Además de los aspectos lingüísticos, culturales, prosódicos e interpretativos ya descritos, no debemos olvidar que, en la práctica, el traductor también ha de enfrentarse a dificultades que podemos denominar profesionales, como son los plazos (siempre para ayer), las condiciones laborales y otros menos prosaicos, pero que también repercuten en la traducción del humor, como puede ser la (auto)censura. Pero lo cierto es que, a pesar de todas las dificultades, podemos parafrasear la copla y afirmar que y sin embargo, se traduce, y con resultados más que notables. A continuación vamos a poner algunos ejemplos prácticos de casos reales en los que el traductor se enfrenta a un elemento humorístico. Concretamente nos centraremos en un juego de palabras y en la traducción de patronímicos que resultan cómicos.¹

1. Para un estudio traductológico más detallado, tanto de los juegos de palabras como de los nombres propios, véase Delabastita (1996, 1997) y Antonopoulou (2004) en la bibliografía.

a) Juego de palabras

Ich habe eigentlich einen **läufigen** Lebenslauf. Denn nur mein **Laufen** hat im **Lauf** dieses Krieges mein Leben vor einem **Lauf** gerettet, der ein Loch in dasselbe machen wollte.

Tengo un **currículo** lleno de **correrías**. Pues tan sólo mis **carreras** han salvado mi vida, mientras **corría** esta guerra, de un cañón nada **corriente** que pretendía hacerle un agujero.

En este fragmento de *Leonce und Lena*, de Georg Büchner, aunque el lector no sepa alemán sí podrá detectar que hay una repetición de la raíz *lauf* (la negrita es nuestra), presente en el adjetivo *läufig* y en el verbo sustantivado *Laufen*. *Laufen* en alemán significa literalmente correr, discutir, etcétera. Por otro lado, aparece el sustantivo *Lauf*, que hace referencia tanto al recorrido propiamente dicho como al cañón de un arma. Nos encontramos pues ante un juego de palabras basado en la homonimia. En español se da la circunstancia de que la variedad de palabras a partir de la raíz del verbo *correr* también funciona: currículo, correrías, carreras, corría. Ahora bien, la relación entre el cañón de un arma y el verbo correr no existe. Con el fin de mantener el juego de palabras, la traductora Isabel García Adán ha optado por añadir a «cañón» el calificativo «nada corriente», que si bien no figura en el texto original, sí recoge la raíz verbal y contribuye a conservar el efecto deseado. En este caso, vemos cómo una adición no tiene por qué ser siempre un error de traducción.

b) Patronímicos humorísticos

Los apellidos que llevan aparejado un significado o una connotación suponen con frecuencia un problema de traducción. No nos estamos refiriendo a los moteos o apodos, sino a nombres propios que evocan determinadas cualidades o características, como Los Picapiedra, lograda traducción de *The Flintstones*, o a nombres que simplemente resultan cómicos, como Plutonio Sobobo Cuadrado, un personaje de la novela de Eduardo Mendoza. El siguiente ejemplo está extraído de la novela *Wadzek contra la turbina de vapor* (1918), de Alfred Döblin. Comenzaremos con una traducción literal:

Estaban sentados en el Café Stern de la Chausseestrasse; tras varias conversaciones decidieron que había que disparar a Rommel en el corazón. La expresión procedía **del gordo de Schneemann**, que golpeaba a Wadzek junto a la mesa de mármol.

El problema de traducción reside en que Schneemann, además de ser un apellido, significa literalmente «muñeco de nieve». La combinación del nombre con el adjetivo «gordo» contribuye a la comicidad del original, pues el lector alemán visualiza durante su lectura a un muñeco formado por dos bolas de nieve con una zanahoria por nariz. Teniendo en cuenta que la convención no aconseja traducir los nombres propios, una de las formas de resolver el problema sin recurrir a la consabida nota del traductor es utilizar un adjetivo que resulte algo más cómico que un simple «gordo», como puede ser «gordinflón» o «rechoncho», o bien traducir de forma descriptiva: «La expresión procedía de Schneemann, que era gordo como un muñeco de nieve y golpeaba a Wadzek junto a la mesa de mármol».

Hay otros casos en los que este tipo de obstáculos son directamente insalvables, como la alusión a este personaje de Thomas Mann en *Confesiones del estafador Felix Krull* (1913-1954): «Antes mencioné el compromiso de mi hermana Olimpia con el teniente segundo Übel». Dado que se trata de un personaje que aparece con frecuencia a lo largo de la novela, cuyo apellido resulta imprescindible para entender su caracterización, la traductora ha optado por incluir la siguiente nota: «(N. de la T.) Literalmente, Übel significa “malo”, como adjetivo, o “mal” como sustantivo, tanto en el sentido filosófico como en la acepción concreta de “enfermedad” o “calamidad”». Es más, añadiremos que incluso la pronunciación de la palabra en alemán resulta desagradable, con lo cual el nombre está perfectamente elegido. A diferencia del ejemplo anterior, en este caso el contexto no deja mucho margen de maniobra y el traductor debe claudicar.

También puede ocurrir que el humor característico de un autor no sólo se refleje de manera puntual en juegos de palabras o en los nombres de los personajes, sino que se manifieste a través de todo un lenguaje inventado que parodia el habla de un lugar y una época. Es el caso de la novela *La hija de Robert Poste* (1932), de Stella Gibbons. Su traductor, José C. Vales, decide con gran acierto anteponer a la obra una nota en

la que expone muy brevemente en qué consiste el humor del original, cuáles son las dificultades que plantea verterlo al español y qué estrategias que ha adoptado. Es al lector a quien corresponde hacer uso o no de dicha nota.

A modo de conclusión

A estas alturas debería ser más que evidente que no hay recetas para traducir el humor, pero sí se pueden observar algunas pautas para acercarse al punto de sal. Más allá de los ejemplos concretos, antes de lanzarse a traducir cualquier elemento humorístico es importante ser consciente del tipo de texto que uno tiene entre manos. No es lo mismo un chiste corto que un poema satírico, un relato humorístico que una comedia de situación televisiva. Otro factor importante es el destinatario, ya que sus expectativas y sus referencias culturales determinarán el efecto cómico. Tanto el tipo de texto y el medio en el que se formula, como el destinatario, permitirán al traductor tomarse unas u otras licencias. Una vez establecidas dichas coordenadas, es aconsejable analizar el texto original en busca no sólo de elementos importantes que se deban considerar de cara a reproducir el humor, como pueden ser peculiaridades del propio texto o el uso del lenguaje. También conviene detectar elementos de contenido o de situación a los que el traductor pueda recurrir en caso de no encontrar equivalentes en las mismas categorías en las que el humor emerge en el texto original. Con esto queremos insistir en la importancia del efecto: no debemos obsesionarnos con traducir un adjetivo por otro adjetivo, un verbo por otro verbo, etcétera, sino ser lo bastante flexibles y atrevernos a efectuar cambios o incluso a compensar la marca humorística en un lugar que no necesariamente se corresponda con el original, siempre y cuando la prioridad de nuestra traducción sea reproducir el efecto cómico. Creemos en la conveniencia de enfrentarse a este análisis con una mentalidad abierta y creativa, tratando de poner el acento no en lo que vamos a perder, sino en lo que la traducción puede aportar al original.

En el caso del humor, de cara a verificar si la solución elegida funciona, siempre se puede recurrir a leer la traducción en alto para comprobar el ritmo, la musicalidad, la rima, etcétera e incluso dársela a otra persona y observar su reacción, hacer algo así como «la prueba del

nueve». En general en toda traducción, pero en especial en la del humor, es importante asegurarse de no haber cometido ningún error, sobre todo los relacionados con desfases culturales o de registro. Aludimos a ello porque, como hemos visto, el humor muchas veces se basa en estas categorías. Se trata por tanto de un material muy frágil, en ocasiones muy efímero, y un error de medida puede pasar factura al traductor, o lo que es lo mismo, hacerlo demasiado visible. Un ejemplo ya clásico de este desequilibrio es la traducción española para el doblaje de la serie de televisión estadounidense *El príncipe de Bel Air*, en la que todos los personajes culturalmente marcados en el original eran sistemáticamente sustituidos por «equivalentes» castizos como Lola Flores o Chiquito de la Calzada, que restaban veracidad a la situación comunicativa, ya que la acción se desarrollaba en California. Del mismo modo merece la pena considerar el riesgo de la repetición. A veces la distancia entre resultar gracioso o convertirse en un «graciosillo» es muy corta. De ahí que, como traductor, convenga tener en la recámara una serie de recursos que permitan variar llegado el caso.

Con todo, no existen reglas para traducir el humor, pues como hemos visto ni siquiera hay un consenso terminológico al respecto. Pero lo cierto es que el humor se traduce, y todos convenimos en citar a autores como Shakespeare, Cervantes, Sterne, Quevedo, Twain, Wilde y un largo etcétera como representantes del humor en mayúsculas. Más allá de las adscripciones nacionales, el humor es algo muy serio que empieza por uno mismo y, para traducirlo, uno mismo debe empezar por no tomarse en serio. Atreverse es el primer paso.

Bibliografía

- ANTONOPOULOU, Eleni, «A Cognitive Approach to Literary Humour Devices Translating Raymond Chandler», *The Translator* (número especial: *Translating Humour*), 8:2 (2002), 195-220.
- «Humor theory and translation research: Proper names in humorous discourse», *Humor. International Journal of Humor Research*, 17:3 (2004a), 219-255.
- *Humour in Interlingual Transference* (Parousia Journal Monograph Series 57), Atenas, Parousia, 2004b.

- BACHMAIER, Helmut, *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart, Reclam, 2005.
- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1899], París, Presses Universitaires de France, 1961, 143ª ed.
- DELABASTITA, Dirk (ed.), *Wordplay and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1996.
- *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1997.
- DÖBLIN, Alfred, *Wadzek contra la turbina de vapor* [1918], trad. de Belén Santana, Madrid, Impedimenta, en prensa.
- FREUD, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor* [1905/1927], Frankfurt, Fischer, 1998, 4ª ed.
- FUENTES LUQUE, Adrián, *La recepción del humor audiovisual: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película "Duck soup" de los hermanos Marx*, recurso electrónico, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- GIBBONS, Stella, *La hija de Robert Poste*, trad. de José C. Vales, Madrid, Impedimenta, 2010.
- GILA, Miguel, *Siempre Gila. Antología de sus mejores monólogos*, Madrid, Aguilar, 2001. Monólogo disponible on-line en: <http://raulperezcobo.blogspot.com/2008/08/mi-primera-guerra-gila.html>. Consulta: 1 de diciembre de 2011.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1979.
- KAINDL, Klaus, *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog: Am Beispiel der Comicübersetzung*, Tubinga, Stauffenburg, 2004.
- LAURIAN, Anne-Marie, y DON L. F. NILSEN (eds.), *Humour et traduction: Humor and Translation, Meta* (número especial), 34:1 (1989).
- LEFEVERE, Andre, y SUSAN BASSNETT (eds.), *Translation, History and Culture*, Nueva York, Pinter Publishers, 1990.
- MANN, Thomas, *Confesiones del estafador Félix Krull*, trad. de Isabel García Adánez, Madrid, Edhasa, 2009.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José, *Humor y traducción, Los simpson cruzan la frontera*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008.
- MENDOZA, Eduardo, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- MIHURA, Miguel, *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra, 1983.

- MIHURA, Miguel, *Mis memorias* [1948], Madrid, Temas de Hoy, 1998.
- PONCE MÁRQUEZ, Nuria, *La traducción del humor del alemán al castellano. Un análisis contrastivo-traductológico de la versión castellana del cómic Kleines Arschloch de Walter Moers*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2009.
- SANTANA LÓPEZ, Belén, *Wie wird das Komische übersetzt?*, Berlín, Frank & Timme, 2006.
- SCHMIDT-HIDDING, Wolfgang, *Humor und Witz, Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien*, vol. I, München, Max Hueber Verlag, 1963.
- VANDAELE, Jeroen, «Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means», *The Translator* (número especial: *Translating Humour*), 8:2 (2002), 149-172.
- ZABALBEASCOA, Patrick, «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», *The Translator* (número especial: *Wordplay & Translation*), 2:2 (1996), 235-257.