

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA



TESIS DOCTORAL

**LA TRADUCCIÓN DEL SENTIDO DEL HUMOR:
LIMITACIONES LITERARIAS**

MARGARET HART

Las Palmas de Gran Canaria, 1998

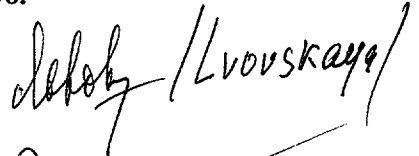
+

61/1997-98
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta TESIS DOCTORAL.

Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de _____
Las Palmas de Gran Canaria, a 1 de julio de 1998.

El/a Presidente/a: Dra. Dña. Zinaida Lvóvsckaya,



El/a Secretario/a: Dr. D. Patrick Zabalbeascoa,



El/a Vocal: Dr. D. Albrecht Neubert,

El/a Vocal: Dr. D. Basil Hatim,

El/a Vocal: Dr. D. Nicholas G. Round,

El/a Doctorando/a: D^a. Margaret Jean Hart Robertson,

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA



DOCTORADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

**LA TRADUCCIÓN DEL SENTIDO DEL HUMOR:
LIMITACIONES LITERARIAS**

Tesis Doctoral presentada por: D^a Margaret Hart
Dirigida por: Dra. D^a Teresa Guerra Bosch
Codirigida por: Dr. D. Victor Raskin

El Director

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Teresa Guerra Bosch', written over a horizontal line.

El Codirector

El Doctorando

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Margaret Hart', written over a horizontal line.

Las Palmas de Gran Canaria, a 1 de julio de 1998

LA TRADUCCIÓN DEL SENTIDO DEL HUMOR: LIMITACIONES LITERARIAS



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
LAS PALMAS DE G. CANARIA	
N.º Documento	537.639
N.º Copia	537.648

MARGARET HART ROBERTSON
FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Esta tesis está dedicada a la memoria de mi padre, de quien heredé su sentido del humor, y a mi madre, de quien heredé la risa.

También a Sergio, Marta y Sara, quienes han necesitado más que nunca su sentido del humor durante el "parto" de este documento.

Agradecimientos

El primer agradecimiento va dirigido a Editorial Prensa Canaria S.A., cuya generosa colaboración con la Fundación Universitaria de la ULPQC hizo que disfrutara de una beca-ayuda de investigación, concedida en 1993.

Dicha beca hizo que llegase a coincidir en Ithaca con mi Directora de tesis, Dña Teresa Guerra Bosch, pionera de los estudios de humor en estas tierras, y mujer a la que siempre he admirado profundamente por su tesón y capacidad investigadora, amén de sus otras cualidades humanas; y con Victor Raskin, co-Director de mi tesis e inspirador permanente. Ambos se pusieron al timón de este viaje de descubrimiento. No habría llegado el trabajo a buen puerto sin ellos, ni sin la ayuda inestimable de Dña Zinaida Lvóuskaya que desde que recaló en estas orillas siempre ha representado un faro en el horizonte para mí. Los otros miembros de la tripulación son muchos, pero tengo que hacer especial mención al trío magnífico Vicente García Piñero, a Ibán por su paciencia, tacto y buen hacer, y a los sufridores de Consulting Conventions por haberme apoyado en la tarea.

Cual Fernando (de Isabel y Fernando, los Reyes Católicos), la persona realmente responsable de haberme embarcado en esta aventura hace ya unos cuantos años, Professor Nicholas Round puede enorgullecerse de que la confianza y fe que depositó en mi persona por fin parece haber dado fruto.

No hay que olvidarse jamás de las personas que llevan los trámites de los papeles esenciales para que el barco pueda anclar en puerto seguro. A la Secretaria del Departamento de Filología Moderna, sobre todo, a M^{te} Luz, y al personal del Tercer Ciclo, mi más sincero agradecimiento. A mis amigos Tomás y Pedro, gracias por los chistes de cada día que sirvieron de inspiración.

Pero, sobre todo, quisiera dar las gracias a mi familia, a Sergio, Marta y Sara, por haberse sacrificado y haber sabido apoyarme y animarme en todo momento para que llegara a mi destino.

ÍNDICE

PREFACIO	1
SALIÉNDOSE DEL MARCO Y SALTÁNDOSE LAS NORMAS	3
I: MARCO SOCIO-HISTÓRICO DEL HUMOR	15
I.1) LAS TRES TEORÍAS	16
I.1.1) La teoría de la superioridad	16
I.1.1.1) El humor universal	21
I.1.2) La teoría del humor como alivio de la tensión anticipada	22
I.1.2.1) El humor cultural	26
I.1.3) La teoría del humor como la incongruencia percibida	29
I.2) EL SENTIDO DEL HUMOR	34
II: MARCO SOCIO-HISTÓRICO DE LA TRADUCCIÓN	37
II.1) LA VISIÓN DEL "OTRO"	37
II.2) CONTROLAR AL "OTRO"	42
II.2.1) La equivalencia formal	42
II.3) CONTRASTAR CON EL "OTRO"	47
II.3.1) La equivalencia dinámica	47
II.4) PERSUADIR AL "OTRO"	51
II.4.1) La equivalencia formal/receptiva	51
II.5) EL SENTIDO EN EL TEXTO Y EN SU TRADUCCIÓN	55
III: LOS MARCOS COMUNICATIVOS EN EL HUMOR	60
III.1) EL LENGUAJE COMO SEMIÓTICA SOCIAL	60
III.1.1) Los guiones y los escenarios	61
III.1.2) Los signos y el significado	63
III.1.3) Los prototipos	64
III.2) LAS TRES REPRESENTACIONES DE LA REALIDAD	66
III.2.1) El acto locucionario. La realidad "objetiva"	66
III.2.1.1) Tres tipos de coordinación comunicativa entre emisor y receptor	68
III.2.2) El acto ilocucionario. La realidad "subjética"	69
III.2.2.1) Humor cultural. El receptor cómplice	72
III.2.3) El acto perlocucionario. La realidad "efectiva"	74
III.2.3.1) El humor lingüístico. La compenetración emisor/receptor	76
IV: EL TEXTO COMO SEMIÓTICA SOCIAL	83
IV.1) LA RELEVANCIA	84
IV.2) LOS VALORES VERITATIVOS Y LOS ESTEREOTIPOS	86
IV.3) LA COHESIÓN MEDIANTE LA EXPOSICIÓN	87
IV.4) LA COHESIÓN SOCIAL	89
IV.5) LA COHERENCIA MEDIANTE EL REGISTRO	90
IV.5.1) El texto tras la máscara	90
IV.6) LA COHERENCIA SOCIAL SUBJETIVA	94
IV.7) LA ACEPTABILIDAD MEDIANTE LAS CONDICIONES DE FELICIDAD	96
IV.8) LA INFORMATIVIDAD	97
IV.9) LA SITUACIONALIDAD	100
IV.10) LA INTENCIONALIDAD MEDIANTE LA AMBIGÜEDAD	101
IV.11) LA RELEVANCIA EN LA AMBIGÜEDAD	104
IV.12) LA INTERTEXTUALIDAD	107
IV.13) LAS FUNCIONES DEL HUMOR	109
IV.14) LA EQUIVALENCIA DE LA RELEVANCIA EN LA AMBIGÜEDAD	110

V: LIMITACIONES LITERARIAS	112
V.1) EL DISTANCIAMIENTO	114
V.2) ESCENARIOS, GUIONES Y MARCOS	115
V.3) LAS NORMAS	116
V.4) LA FARSA: EL HUMOR SITUACIONAL	117
V.5) LA SÁTIRA : EL BUFÓN	118
V.6) EL JUEGO LINGÜÍSTICO: HUMOR LINGÜÍSTICO	121
V.7) TOM SHARPE	123
V.7.1) El humor con enfoque situacional dominante	123
V.7.2) El texto tras el texto	138
V.8) DAVID LODGE	140
V.8.1) El maestro de la parodia	140
V.9) NINGUNA TEORÍA SIN PRÁCTICA	148
V.10) ARTURO PÉREZ-REVERTE	149
V.10.1) La importancia del registro	149
V.11) RAMÓN J. SENDER	152
V.11.1) La genialidad lingüística	152
VI: LA EQUIVALENCIA DE RELEVANCIA CONTEXTUAL	161
VI.1) EL CO-TEXTO	162
VI.1.1) La equivalencia formal	163
VI.1.2) Las teleseries cómicas	167
VI.2) EL CONTEXTO	169
VI.2.1) La equivalencia dinámica pragmática	172
VI.2.2) La crítica política-social	176
VI.3) EL MARCO DEL JUEGO LINGÜÍSTICO TEXTUAL	178
VI.3.1) La equivalencia de la relevancia contextual	181
VI.4) EL HUMOR SITUACIONAL	182
VI.5) LA SÁTIRA. EL META-GUIÓN	187
VI.6) EL HUMOR POR EL HUMOR: LA META-LINGÜÍSTICA	194
VII: CONCLUSIONES	199
BIBLIOGRAFÍA	207

PREFACIO

Quisiéramos aclarar en este prefacio algunas cuestiones metodológicas decisivas, en nuestra opinión, para la lectura de este trabajo.

En primer lugar, se decidió redactar el trabajo de investigación en español dado que se presenta en una universidad española y, por ende, resulta lógico facilitar el acceso al mayor número de personas posible. Es este razonamiento también el que ha motivado la traducción de las citas, a cargo de la autora, para permitir una lectura fluida al público sin conocimientos de la lengua inglesa. La bibliografía existente relacionada tanto con el campo del humor como de la traducción, se publica predominantemente en inglés. Se pretende, por tanto, fomentar el interés en este tema de investigación aquí en España.

En segundo lugar, se optó por utilizar en el trabajo ciertas expresiones léxicas que pueden resultar de un registro inferior y menos formal de lo que se suele esperar en un análisis lingüístico. Hablamos, por tanto, de “salirse de marcos” y de “saltarse las normas”.

Esta decisión es consciente y meditada. Términos como “transgresión”, “violación” y “desviación” nos parecen excesivamente negativos como para emplearlos en la definición del humor, sobre todo cuando el humor suele constituir la “otra” perspectiva lúdica y optimista de una realidad trágica. Nos parece, también, que estos mismos términos se han empleado en el pasado para reflejar la actitud negativa por parte de la sociedad hacia la creatividad, cuyo paradigma es el humor.

En tercer lugar, la investigación se redacta también en inglés. Hacemos nuestro comentario de Neubert (1989), cuando dice:

Theory without practice is empty. Practice without theory is blind. When mediation is effected something theoretically founded is practically carried out.

La teoría sin la práctica no tiene sentido. La práctica sin la teoría es un callejón sin salida. Cuando la mediación se lleva a cabo, una actividad con base teórica se realiza de una manera práctica.

Experimentamos en nuestra propia piel las dificultades de movernos entre marcos lingüísticos, culturales y sociales. El humor constituye una faceta importante de la integración y de la personalidad social. La persona que aprende un idioma extranjero tarda en comunicar adecuadamente aspectos importantes de su personalidad, debido a los obstáculos encontrados a la hora de expresar su peculiar e individual sentido del humor. En terreno desconocido, tardan en orientarse.

La capacidad de compartir el humor fomenta la cohesión social. Por tanto, nos parece que la importancia del estudio del humor no se restringe a la lingüística sino que atañe a todos los aspectos político y socio-culturales de nuestra vida.

SALIÉNDOSE DEL MARCO Y SALTÁNDOSE LAS NORMAS

Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs. (GOETHE, 1827)¹

Dígase lo que se diga sobre la traducción y su poca adecuación, sigue siendo una de las áreas más importantes y más valiosas de nuestro mundo actual.

Desde la II Guerra Mundial, la traducción ha cobrado una importancia enorme en el mundo. Una vez acabada la guerra fría, la traducción y la interpretación han seguido siendo herramientas imprescindibles para la cohesión y la comprensión mutua entre naciones y culturas distintas.

Así mismo, en la era de las comunicaciones y de las autopistas de la información, en la *aldea global* vaticinada por Marshall McLuhan, donde vivimos actualmente, cobra cada vez mayor importancia y de una manera cotidiana la posibilidad de comunicarse eficazmente con personas de otra cultura. Los pasos gigantescos y acelerados hacia una mayor unión parecen, además, haber hecho tambalear nuestro concepto de las señas de identidad, identidad que luchamos por salvaguardar haciendo resucitar idiomas minoritarios casi desaparecidos para, así, paradójicamente, afirmar nuestra diferencia frente a la cada vez mayor universalización y, por ende, estandarización.

¹ Citado en STEINER, G. (1975): *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Londres: Oxford University Press.

Buscamos trabajar juntos para crear un mundo sin fronteras, sin embargo, no tenemos un modelo común, una visión mental compartida de ese mundo, ya que nos expresamos en idiomas distintos: la famosa Torre de Babel bíblica. No hablamos el mismo lenguaje, como reza el dicho inglés, es decir, estamos predestinados a no entendernos. No podemos ver las cosas de la misma manera debido a los distintos marcos referenciales dentro de los que trabajamos. Hace falta un contexto común, un marco compartido para que la comunicación entre dos interlocutores, incluso de la misma cultura, sea efectiva: es decir, para que el receptor del mensaje lo comprenda de la manera propuesta por el emisor.

No sólo trabajamos en el plano de los marcos confrontados entre idiomas y culturas, sino que nuestra realidad social, como indica Huizinga², está basada en dualidades: bien/mal, negocio/ocio, realidad/ficción, verdad/mentira. Definimos los objetos de nuestra realidad cotidiana, e incluso a nosotros mismos, por comparaciones. Sabemos en qué consiste el bien porque igualmente sabemos en qué consiste su antónimo, el mal.

Huizinga comenta, sin embargo, que no parece existir ningún antónimo exacto de la palabra *juego* en ningún idioma, moderno o antiguo. Deduce así que esa actividad forma parte de nuestra cultura de modo tan intrínseco que no puede extirparse de ella. Si el juego y, por antonomasia, el humor, no tienen un marco referencial opuesto con el que podemos contrastarlos y así llegar a definirlos, ¿cómo podemos trasladar estos elementos intangibles e indefinidos a otro marco referencial, es decir, a otro idioma y a otra cultura?

Organizamos nuestra interpretación y nuestra experiencia del mundo no sólo a través del lenguaje, nuestro contexto común, sino a través de una serie de marcos referenciales a los que Halliday³ denomina *registros*. Los distintos pueblos de nuestro

² HUIZINGA, J. (1955): *Homo Ludens*. Boston: The Beacon Press.

³ HALLIDAY, M.A.K. (1978): *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language*. UK: Edward Arnold; pp. 31-35

futuro mundo sin fronteras no sólo se distinguen por sus diferentes maneras macro y microlingüísticas de expresarse sino que, al igual que pueda ocurrir al nivel intralingüístico se diferencian, como dice Fillmore, por:

Cognitive and interactional frames in terms of which the language user interprets his environment, formulates his own messages, understands the messages of others and accumulates or creates an internal model of his own world.⁴

Marcos cognitivos e interrelacionados dentro de los cuales el usuario interpreta su entorno, formula sus propios mensajes, interpreta los mensajes de los demás y configura o empieza a crear un modelo interior de su propio mundo.

¿Existe la posibilidad real de una comprensión mutua o tenemos que conformarnos y aceptar, sin más, las teorías de Whorf y Malinowski?

El humor se ha descrito como “pegamento social”. Mordillo⁵ dice que primero Dios creó al hombre y a la mujer, e inmediatamente después el humor para evitar que toda su obra se viniera abajo. Así pues, la función principal del humor parece ser la de crear un clima agradable, propicio para las relaciones humanas y la cohesión entre grupos distintos. Como tal, por ende, el humor es de suma importancia en nuestro mundo actual. Sin embargo, Walter Nash afirma en su libro *The Language of Humour*⁶ que sólo compartimos nuestro humor con las personas que comparten nuestra historia y entienden nuestra manera de interpretar la realidad. Hay que compartir un bagaje común de conocimientos, además de una memoria cultural e histórica para que el humor sea efectivo.

⁴ FILLMORE, C.J. (1976): “Frame Semantics and the Nature of Language”. En *Annals of the New York Academy of Science*, 280; pp. 20-31.

⁵ MORDILLO, G. en “Stuttgarter Zeitung”, tal y como se cita en KOLLER, M.R. (1988): *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston, Texas: Cape & Gown Press.

⁶ NASH, W. (1985): *The Language of Humour*. Nueva York: Longman.

Este fenómeno pragmático, denominado por Neubert y Shreve como la *co-presencia*⁷, hace que la traducción del humor sea especialmente complicada, ya que tenemos que asegurarnos de que el texto traducido active, en la medida de lo posible, los elementos claves del marco original para que éstos, a su vez, encajen en un nuevo marco y produzcan en el nuevo público un efecto o *skopos* parecido al efecto original. Cuanto más parecidos son los idiomas y las culturas, más fácil resulta el acoplamiento.

Por si ya fuera poca la complicación de la tarea, hay que tener en cuenta además que el humor se produce esencialmente como resultado de saltarse las normas, de salirse del marco, de sustituir la lógica cotidiana por una lógica "local"⁸. El humor re-crea, y se recrea en el lenguaje y la asociación de las palabras con las cosas. Nida y Taber⁹ comentan que todo lo que se puede expresar en un idioma puede traducirse a otro, a menos que la forma constituya un elemento esencial del significado.

El humor consiste en frustrar lo anticipado, en desobedecer las normas de congruencia y asociación, en desfuncionalizar el lenguaje y en saltarse las máximas de Grice. El humor se sale del marco establecido y crea una nueva forma de cooperación, más bien una connivencia comunicativa. El humor se sitúa en el reino del meta-lenguaje y de la metáfora. Como tal, ¿puede traducirse? Y, algo quizás más importante, ¿vale la pena intentarlo? En un artículo con el sugerente título de *Humor for Intellectuals*, Roland Diot afirma:

When it comes to translating humor, the operation proves to be as desperate as that of translating poetry. Humor, like other types of discourse, is based on the communication circuit: the transference of codes, and the interpretation of signs, some of which are linguistic, others nonlinguistic, and

⁷ NEUBERT, A. & SHREVE, G. (1992): *Translation as Text*. Ohio: The Kent State University Press. Los autores distinguen entre las presuposiciones de conocimientos mutuos basados en: (i) la co-presencia inmediata; (ii) la co-presencia física previa que implica la capacidad de recordar; (iii) la co-presencia física potencial, donde las cosas se proyectan hacia el futuro utilizando como base nuestra experiencia mutua y (iv) la co-presencia lingüística basada en la condición previa del axioma de la seguridad de la comprensión, es decir, que los interlocutores comparten el recuerdo de las cosas y las coordenadas de su experiencia lingüística previa.

⁸ ZIV, A. (1984): *Personality and Sense of Humor*. Nueva York: Springer.

⁹ NIDA, E.A. & TABER, C. (1969): *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.

still others metalinguistic. While the denotations can roughly be translated into a different language, the connotations cannot. They resist the process of exportation and perish in the shipping¹⁰.

Traducir el humor resulta casi igual de desesperante que traducir poesía. El humor, al igual que otros tipos de discursos, se fundamenta en el circuito comunicativo: en la transferencia de códigos y en la interpretación de señales, de las cuales algunas son lingüísticas, otras no, y aún otras son meta-lingüísticas. A veces, resulta posible traducir aproximadamente el valor denotativo de las palabras: las connotaciones, sin embargo, se pierden. Se resisten al proceso de la exportación y se pierden en el camino.

Dice Cohen¹¹ que los chistes y las metáforas sirven, entre muchos otros fines, para crear una hermandad a través de una visión común y de la comprensión mutua que, a su vez, requiere de una comunicación eficaz y efectiva. Cualquier proceso de comunicación efectiva consiste en una cadena¹². Primero, tenemos la fuente o el interlocutor desde donde se emite la señal, que se filtra a través del receptor (un medio) y se transforma en un mensaje para un público determinado. Hace falta un código común o un sistema común pre-establecido de probabilidades inferidas para que este público atribuya el sentido correcto al mensaje emitido. El interlocutor establece la información y la presenta de una manera aceptable, según el principio de la cooperación comunicativa, para que lo pueda entender el público. El eslabón clave en el proceso comunicativo del humor y de la traducción (y más aún de la traducción del humor) es el público.

Todo acto de comunicación es, a su vez, un acto de interpretación o de traducción, dependiendo de si el texto es verbal, con manifiestos elementos paralingüísticos de contextualización, o escrito, con una contextualización en su

¹⁰ DIOT, R. (1989): "Humor for Intellectuals". En LAURIAN, A.M. & NILSEN, D. (eds.): *Humour et Traduction*. Edición especial de *META*, 34; p. 1.

¹¹ COHEN, T. (1979): "Metaphor and the Cultivation of Intimacy". En SACKS, S. (ed.): *On Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

¹² Ver modelo de Shannon y Weaver (1949), utilizado por Jakobson (1960) en "Linguistics and Poetics". En SEBEOK, T. (ed.): *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press., y también por LYONS, J. (1977): *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.

mayor parte implícita. Todo público aporta al proceso de la interpretación o de la traducción un particular guión social, cultural e histórico, enmarcado en el idioma y que le permite una cierta libertad residual a la hora de la re-creación del mensaje a través de varios procesos de asociación y de inferencia.

La comprensión mutua a la que alude Cohen se consigue a través de una serie de presuposiciones de contextualización implícitas, sin las cuales los mensajes humorísticos no son comprensibles. Éstas están enmarcadas dentro de la cultura y compartidas por el creador y el re-creador.

If I write the phrase “no more”, you who interpret it according to the English-language code will read it in the sense that seems most obvious to you; but I assure you that, read by an Italian, the same words would mean “not blackberries”, or else “No, I prefer blackberries”; and further, if instead of a botanical frame of reference, my Italian reader used a legal one, he would take the words to mean “No, respites”, or, in an erotic frame of reference, as a reply: “No, brunettes” to the question “Do gentlemen prefer blondes?”.¹³

Si escribo la frase “no more”, las personas que interpretan los signos lingüísticos en el código inglés lo entenderán en el sentido más obvio, según el contexto. Sin embargo, los mismos signos interpretados dentro del marco lingüístico italiano, significan “no son moras” o quizás “no, prefiero moras”. O más aún, si dejamos atrás lo botánico y entramos en el marco legal, el italiano interpreta estas palabras como “No, demoras”. Y si pasamos al marco erótico, significa “No, morenas” como respuesta a la pregunta “¿Los hombres las prefieren rubias?”.

Parece claro, por lo tanto, que tenemos que compartir un sistema de marcos pragmáticos parecido para poder entender, reconocer o, sencillamente, intuir que alguien se sale intencionadamente del marco con un propósito jocoso.

En la comunicación verbal directa, la intención jocosa implícita en la enunciación puede transmitirse a través de una serie de parámetros paralingüísticos que establecen claramente el contexto *non bona fide*. En el texto escrito, sin embargo, resulta más difícil señalar la intención jocosa, sobre todo cuando se trata de la parodia

¹³ ECO, U. (1986): “The Comic and The Rule”. En *Travels in Hyperreality*. Nueva York: Harcourt Brace; p. 140.

o de la ironía, la cara oculta de la moneda con la que no estamos familiarizados. Pascal dice que no hay mayor fuente de humor que la disparidad desproporcionada entre lo que uno esperaba oír o leer y lo que realmente oye o lee¹⁴. Si no compartimos el mismo marco referencial con respecto a lo esperado, lo inesperado o la incongruencia no se percibe y no hay humor.

Esta tesis pretende, en primer lugar, ofrecer una breve revisión histórica de los estudios sobre el humor, ya que no contamos con una tradición española en este campo y, por ende, la literatura existente sobre el tema es más bien escasa para proseguir, en segundo lugar, con un capítulo dedicado a la historia de la traducción.

No es fruto de la casualidad que los dos campos de estudio hayan atraído, en gran parte, a los mismos autores y que éstos hayan seguido, más o menos, la misma trayectoria. El salto del marco referencial, sea a través de la traducción, sea a través del humor, plantea disquisiciones capaces de seducir igualmente el intelecto de psicólogos, psiquiatras, filósofos, antropólogos y lingüistas. Por ello, en tercer lugar, utilizando un planteamiento pragmático/semiótico de la traducción y trabajando al nivel de las macro-estructuras del texto y los prototipos, marcos y guiones, investigaremos cómo las categorías de humor (reducidas a tres: universal, cultural y lingüística, a los efectos de este estudio) se saltan las normas o máximas de Grice¹⁵ en distintos grados para establecer unas normas de humor locales y puntuales, identificadas por el público debido al descarrilamiento de uno de los siete elementos de la textualidad, tal como la definen los autores De Beaugrande y Dressler¹⁶.

Analizaremos el sentido del humor, es decir, sus funciones y lo que constituye el sentido del texto dentro del marco de la relevancia, tal como lo establecen Sperber

¹⁴ Citado en LUDOVICI, A. (1933): *The Secret of Laughter*. Nueva York: Viking Press.

¹⁵ Las máximas de Grice (1975) y el principio cooperativo de la conversación se detallan más adelante en el cuerpo del texto. GRICE, H.P. (1975): "Logic and Conversation". En COLE & MORGAN (eds.) (1975): *Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts*. Nueva York: Academic Press.

¹⁶ DE BEAUGRANDE, R. & DRESSLER, W. (1981): *Introduction to Text Linguistics*. Nueva York: Longman.

y Wilson¹⁷. Veremos cómo el elemento textual de la *informatividad* se desvirtúa en cantidad y calidad en el humor, complicando así la tarea de búsqueda de la relevancia por parte del receptor. Estudiaremos los marcadores que indican al receptor la inminencia de la intención humorística para que rápidamente adopte el modo *non bona fide* de la cooperación comunicativa, otorgando así relevancia a un enunciado que no se ajusta a las pautas familiares de la comunicación relevante. Se analizará la importancia de la implicatura en la interpretación correcta de la intención humorística junto a las complicaciones de la brevedad de la forma y el carácter imperioso de rapidez de recuperación del sentido humorístico para su plena efectividad.

Revisaremos las teorías más importantes con respecto a la lingüística del humor, ejemplificada en el chiste y basándonos, sobre todo, en la teoría de guiones de Victor Raskin¹⁸, e intentaremos desarrollar una teoría de traducción que se pueda aplicar a la narrativa humorística, donde el factor de la situacionalidad también compromete la traducción satisfactoria desde la perspectiva de la equivalencia pragmática. Por último, analizaremos la incidencia del humor en los medios de comunicación y la traducción en la era informática, del consumo de masas y la publicidad transnacional en la “aldea” global.

El hecho de que el humor se salga del marco pre-establecido, se salte las normas y cambie el guión, sobre todo cuando se basa en el juego meta-lingüístico, complica y, a veces, imposibilita la traducción efectiva. El humor funciona principalmente gracias a la desfamiliarización y para que algo no nos sea familiar, primero nos tiene que haber resultado familiar.

Pretendemos demostrar las dificultades de la traducción del humor dentro de la narrativa larga de una manera empírica a través de la novela *La Tesis de Nancy*, del autor español Ramón J. Sender, escrita durante su etapa de profesor en una universidad norteamericana. La novela se dirige a un público español y, lógicamente,

¹⁷ SPERBER, D. & WILSON, D. (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.

¹⁸ RASKIN, V. (1985): *Semantic Mechanisms of Humour*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company; pp. 222-246.

está escrita en español a pesar del hecho manifiesto de que Sender dominara a la perfección la lengua inglesa (hay que destacar, además, que ni siquiera Sender intentó traducirla).

Otra novela contemporánea, *La Sombra del Águila*, de Arturo Pérez Reverte¹⁹ también se nos ofrece como ejemplo del valor ilocucionario del registro y su importancia para la traducción efectiva de textos humorísticos. Haremos referencia, además, a varias obras humorísticas contemporáneas británicas de los autores David Lodge y Tom Sharpe con el fin de complementar un estudio diseñado para demostrar que se encuentran las mismas dificultades independientemente del sentido de la traducción (del inglés al español o viceversa).

Lawrence Mitz, al igual que otros académicos que se dedican al estudio del humor, dice en el prólogo de su estudio del humor en los Estados Unidos:

It has become conventional to begin scholarly studies of humor with two standard disclaimers: an apology is offered for the fact that the study of humor is not, of itself, funny, and attention is directed to the apparent irony that though humor is itself trivial and superficial, the study of it is necessarily significant and complex.²⁰

Existe la convención de introducir todos los estudios académicos sobre el humor con dos disculpas: primero, se pide disculpas por el hecho de que el análisis del humor no resulta nada humorístico en sí, y segundo, se hace hincapié en la paradoja aparente entre el humor, superficialmente trivial, y el análisis del humor que resulta necesariamente significativo y complejo.

Es también convención en las obras sobre la teoría de la traducción comienza con el *caveat* de que el estudio de la traductología, aunque ampliamente documentado, resulta sumamente complejo y necesariamente significativo. Schulte dice al respecto:

Translators do not engage in the mere transplantation of words; ... their interpretive acts deal with the exploration of situations that are constituted by

¹⁹ PÉREZ REVERTE, A. (1993): *La Sombra del Águila*. Madrid: Alfaguara.

²⁰ MINTZ, L.E. (ed.) (1988): *Humor in America*. USA: Greenwood Press.

an intense interaction of linguistic, psychological, anthropological and cultural phenomena.²¹

Los traductores no son meros transportistas de palabras; ... sus actos de interpretación constituyen expediciones exploratorias de situaciones que representan el resultado de una intensa interacción entre distintos fenómenos lingüísticos, psicológicos, antropológicos y culturales.

El humor y las relaciones lúdicas forman una parte esencial de la interacción social y tienen una interrelación funcional con los valores culturales. El conflicto y el control son dos aspectos fundamentales de toda sociedad. En el primer capítulo vemos cómo el humor se utiliza como arma que “*may conceal and allow expression of aggression without the consequences of overt behaviour*”²² (“permite enmascarar la expresión agresiva sin incurrir en las consecuencias de una agresión manifiesta”). En el segundo capítulo analizaremos también el uso de la traducción como arma de control y como forma pacífica de mostrar la disconformidad con los poderes fácticos.

Se puede decir que el humor se define, en gran medida, por la sociedad en la que se produce y se modifica según se cambia la realidad social. Roy Francis dice al respecto:

We are born into a world which says some things are funny and some are not. That the topics of humor can change over time does not alter the general point of the cultural control of humor. This control can be subtle: that which is accepted as a proper topic for joking in one situation can be taboo in another. As culture is adaptive, its rules on joking also change. What was permissive humor at one time can be rejected at another.²³

Nacemos en una sociedad que nos prescribe algunas cosas como dignas del humor y proscribire otras. Aunque cambie la temática del humor a lo largo del tiempo, no se altera este aspecto general del control cultural

²¹ SCHULTE, R. (1987): “Translation Theory: A Challenge for the Future”. En *Translation Review*, 23; pp. 1-2.

²² STEPHENSON, R.M. (1951): “Conflict and Control Functions of Humor”. En *American Journal of Sociology*, 56; pp. 569-74.

²³ FRANCIS, R.G. (1988): “Some Sociology of Humor: The Joke”. En *International Social Science Review*, 63.4; pp. 158-64.

del humor. Este control puede ser extremadamente sutil: lo que se acepta como tema de humor en una situación puede ser tabú en otra. A medida que la cultura se adapta, cambian las reglas con respecto al humor. Lo que se permitía en algún momento histórico puede llegar a prohibirse en otro.

Vilen Komissarov hace un comentario parecido con respecto a la traducción:

We should ... also take into account that a language community can in any given stage of its history have strictly defined views on the goal and function of translation and on the "right" way to translate. It is well known that different periods in the history of translation have been dominated by different demands. At one time, translations had to be literal; at another time they had to improve on their originals; at yet another time they had to be free renderings of originals that were considered untranslatable anyway.²⁴

Debemos tener en cuenta, además, que cualquier comunidad lingüística puede, en cualquier etapa de su historia, definir rigurosamente en qué consisten los objetivos y la función de la traducción, además de establecer los requisitos de una traducción "adecuada". Se sabe que las demandas dominantes han variado a lo largo de la historia de la traducción. En una época, las traducciones tenían que ser literales; en otra, tenían que representar una mejora sobre el texto original y en otra aún, tenían que constituir versiones libres de los textos originales que se consideraban, de todas formas, intraducibles.

Las implicaciones del humor para el proceso traductológico se presentan así como problemas de inmensa relevancia intercultural e interlingüística. Tanto el humor como la traducción pueden considerarse procesos mediatizados de comunicación de suma importancia, ya que ofrecen otra visión y otra perspectiva válida de la misma realidad.

Optamos en esta tesis por definir esta manera *non bona fide* de comunicación como un salto de las normas más que como violación de éstas, tal como se suele hacer en la literatura a partir de Eco²⁵, por razones lúdicas y léxicas. Huizinga (1955:8)

²⁴ KOMISSAROV, V. (1993): "Norms in Translation". En ZLATEVA, P. (ed.) (1993): *Translation as Social Action*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

²⁵ ECO, U. (1984): *Semiotics and The Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

establece las principales características del juego como la libertad (es decir, no es un deber) y el romper con la vida cotidiana.

Play is not "ordinary" or "real" life. It is rather a stepping out of "real" life into a temporary sphere of activity with a disposition all of its own. Every child knows perfectly well that he is "only pretending", or that it was "only for fun".

El juego no es como la vida "cotidiana" o "real". Jugar significa salir de la vida "real" para adentrarse en una esfera temporal transitoria, con una configuración totalmente distinta. Todo niño sabe muy bien que cuando juega "sólo finge", o lo hace para "distraerse".

En el juego, por lo tanto, la persona se sale del marco preestablecido y se disfraza temporalmente, como en los carnavales de estas Islas.

Un estudio meticuloso de la etimología del concepto del juego entre varios idiomas lleva a Huizinga (1955:37) a establecer que la idea de "movimiento rápido y ligero" representa el punto de partida para la formación léxica denotativa del juego en casi todos ellos.

Así, optamos por definir el acto de humor como un "salto" rápido y ligero de las normas, como salir del marco de lo cotidiano o como un cambio del guión, ¡haciéndonos eco de la divertida publicidad (transnacional) de Pepsi!

I

MARCO SOCIO-HISTÓRICO DEL HUMOR

The learned and philosophic have given laughter their most serious consideration, and as they pore over the spritely and elusive thing, testing it with the dry and colourless terms of science and philosophy, the tables are frequently turned on them and the Ariel which they are anatomizing so absorbedly shakes himself free, straps them upon the operating table and sets about anatomizing them in turn, and the earnest analysts of laughter become themselves laughable.²⁶

Los eruditos científicos y filósofos han dedicado su valioso tiempo al estudio de la risa. Han intentado diseccionar este cuerpo volátil y escurridizo utilizando las herramientas melladas y herrumbrosas de la ciencia y de la filosofía. Pero se les escapa Ariel y, en un alarde de ingenio, convierte a los desarticuladores en desarticulados, en sujetos y objetos de humor.

Aristóteles se presenta como fundador de los estudios de humor. Desde que afirmara que el *homo sapiens* es la única especie con sentido del humor, hecho corroborado por los zoólogos, muchos intelectos se han centrado en intentar dilucidar en qué consiste el sentido del humor y para qué existe este rasgo diferenciador en el hombre.

²⁶ ARMSTRONG, M. (1928) *Laughing*. Londres: Jarrolds.

Ya en el siglo I, Quintiliano²⁷ se quejaba del hecho de no contar con una teorización de la risa, aunque sean muchos los que se esfuercen en definirla. No obstante, decir que no hemos avanzado mucho desde los tiempos de los romanos y los griegos sería, además de una exageración, una ofensa imperdonable para los múltiples estudios posteriores.

Seguimos, sin embargo, sin una única teoría universal del humor quizás, como dice Huizinga (1955:13), porque éste forma parte intrínseca de nuestra cultura y, por ende, no puede diseccionarse para estudiarse como fenómeno aislado. El significado y el valor de la risa, ¿sólo pueden interpretarse dentro de los sistemas diferentes de las distintas culturas, tal y como afirma Russell²⁸, o hay algún tema universal, algún mecanismo semiótico o psicológico común que permita que construyamos una teoría general del humor? ¿Es el humor característico de su momento o existen características que nos permitan captarlo cuando alguna comunicación se transmite con fines humorísticos?

I.1) LAS TRES TEORÍAS

I.1.1) LA TEORÍA DE LA SUPERIORIDAD

Tanto la literatura sobre la psicología y la sociología del humor como las recientes obras escritas sobre los mecanismos semánticos y lingüísticos del humor ofrecen tres teorías predominantes al respecto:

- 1) La de la *superioridad*.
- 2) La de la *libertad de la tensión de la norma impuesta*, es decir, la sorpresa agradable.
- 3) La de la *incongruencia percibida*.

²⁷ QUINTILIANO: "Institutos del Orador". En MONACO, G. (ed.) (1967): *Introduction and Notes to II. Capitulo de Risu*. Palermo: Palumbo.

²⁸ RUSSELL, W.M.S. (1991): "A Funny Thing Happened ... Humour in Greek and Roman Life, Literature and the Theatre". En BENNETT, G. (ed.): *Spoken in Jest*. Sheffield: Academic Press.

Tanto Aristóteles²⁹ como Platón³⁰, este último reconocido como el primer teórico del humor³¹, concluyen que la risa (normalmente resultado del humor) representa una exteriorización del sentimiento de superioridad experimentado por el sujeto con respecto a otra persona, vista como menos virtuosa, menos inteligente o más desfavorecida que el emisor, autor de la afirmación humorística.

Así también lo contempla posteriormente Hobbes, quien sugiere que la risa surge como materialización de:

A sudden glory arising from some conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly.³²

Una repentina exultación, resultado de la percepción de alguna excelencia característica de nuestra persona contrastada con la debilidad de otra persona o incluso comparada con nuestra propia inferioridad anterior.

(Subrayamos desde el principio la relación necesaria y condición *sine qua non* del humor, de la percepción inesperada y súbita del elemento activador y la producción de la risa, que quizás sea la manifestación más generalizada del humor).

En todas estas teorías, la línea divisoria entre la risa como manifestación de auto-complacencia y como exteriorización de algún sentimiento de agresividad, queda muy poco definida.

²⁹ ARISTÓTELES: "La Ética Nicomaceana, IV; p. 8. En BARNES, J. (ed.) (1984): *The Complete Works of Aristotle*. Princeton, NJ: Princeton University Press (Bollingen Series).

³⁰ PLATÓN: "La República", V; p. 452 y "Filebus"; pp. 48-50. En HAMILTON, E. and HUNTINGTON, C. (eds.) (1961): *The Collected Dialogues of Plato*. Nueva York: Pantheon.

³¹ PIDDINGTON, R. (1933): *The Psychology of Laughter: A Study in Social Adaptation*. Londres: Figurehead.

³² HOBBS, TH. (1839): "Leviatan" (cap. VI). En MOLESWORTH (ed.): *English Works (vol. III)*. Londres: Bohn.

El etnólogo Konrad Lorenz³³ ve la risa como una forma controlada de agresión. De esta forma lo utilizan los inuits³⁴, quienes quitan hierro a las situaciones potencialmente explosivas al establecer un “combate” de insultos entre los dos partidos implicados, evitando así llegar a un conflicto armado.

Las raíces de esta práctica socio-étnica las podemos encontrar de nuevo en los clásicos. En la obra de Cicerón *De oratore*, el personaje Caio Julio Estrabón nos ofrece un soberbio análisis del humor, sobre todo de la ironía. A propósito de esta tesis, nos interesa sobremanera la parte del texto que trata de las bromas (*facetiae*) catalogadas según giren sobre “el objeto del humor” (*re*) o sobre “cómo se dice lo que se dice” (*dicto*), es decir, humor lingüístico, sobre el que reincidiremos más adelante.

De entre la amplísima taxonomía del humor verbal hasta la alegoría, Cicerón nos ofrece los ejemplos de la metáfora y de la ironía (*ex inversione verborum*) como armas valiosas en el arte de discurrir y de ganarse la confianza y la simpatía del público. Añade, además, una perspectiva de suma importancia en lo que respecta a esta tesis, es decir, la resistencia del humor a ser traducido como prueba inequívoca de su dependencia del signo lingüístico³⁵.

Nam quod quibuscumque verbis dixeris facetum tamen est, re continetur, quod mutatis verbis salem amittit, in verbis habet leporem omnem. (LXII) ... quoniam mutatis verbis non possunt retinere eandem venustatem, non in re sed in verbis posita ducantur (LXIV).

Cuando se formula una afirmación de otra manera y sigue siendo graciosa, el humor es característico del objeto en sí. Si la afirmación pierde su gracia dicha de otra manera, significa que la gracia depende de las palabras utilizadas ... el humor que pierde la gracia una vez reordenadas y modificadas las palabras, depende de “cómo” se dice más de “qué”.

³³ LORENZ, K. (1966, versión traducida): *On Aggression* (trad. por WILSON, M.). Nueva York: Harcourt, Brace & World.

³⁴ STEFANSSON, V. (1913): *My Life with the Eskimo*. Nueva York: Macmillan.

³⁵ CICERÓN: *De Oratore* (II:LVIII-LXII).

Esta “prueba de la traducción de texto” o, mejor dicho, “texto a prueba de traducción”, se reseña también en un fragmento del retórico griego Alejandro, escrito a finales del siglo I y traducido en Einarson³⁶.

Huizinga (1955:66) trata el tema socio-étnico de la “*joute de jactance*” cuando cita el caso del *mu'aqara*, práctica común en la Arabia pre-islámica. Conocido también bajo el nombre de *munafara* (derrota) y *mufakhara* (vanagloria)³⁷, el término se utiliza para denominar una situación donde dos contrincantes “*conviciis et dictis satyricis certavit cum aliquo*” lidian con la invectiva. Existen vestigios de la tradición en la antigua literatura germánica y nórdica. La batalla verbal conocida como *mannjafnadr*, es decir, la comparación entre dos hombres, figura en uno de los Cantos de *Harbardslojad*³⁸ y describe una competición de esta guisa entre Tor y Odin.

En una obra más reciente observamos de nuevo cuán poco hemos avanzado desde los Clásicos en nuestra concepción del humor, en este caso en cuanto a su taxonomía, cuando Richard Stephenson (1951:572) identifica las diferentes variantes utilizadas por nosotros para evitar el conflicto abierto; es decir, la ironía, la sátira, el sarcasmo, la caricatura y la parodia. Así se enlaza el humor con la agresividad, aunque el *dicto* no inflige ningún daño físico ni corporal a la persona, blanco de la misiva.

Esta agresión velada también se contempla en la obra de Ludovici³⁹, donde se modifica ligeramente la afirmación de Hobbes al ofrecerse una explicación evolucionista de la risa como expresión de la superior adaptación de una persona frente a otra, a una determinada situación o al entorno en general. A medida que la raza humana se desarrolla y progresa, se otorga menos importancia a las proezas físicas y cada vez más al ingenio o a la inteligencia, incluso a la valía personal. Afirma Ludovici que los niños siguen las mismas pautas primitivas: es decir, primero se mofan

³⁶ Citado en ATTARDO, S. (1994): *Linguistic Theories of Humor*. Berlin-Nueva York: Mouton de Gruyter; p. 29.

³⁷ FREYTAG, G.W. (1830): *Lexicon Arabico-latinum*. Halle.

³⁸ *Edda i*, Thule ii (Nº 9).

³⁹ LUDOVICI, A. (1933): *The Secret of Laughter*. Nueva York: Viking Press; pp. 62-69.

de los defectos físicos de los demás para después “refinar” el objeto del humor, centrándolo en los defectos culturales o mentales.

Rapp⁴⁰ coincide con Ludovici al señalar la risa como el grito del triunfo al final de un combate primitivo. Añade, sin embargo, que la risa puede servir como señal oral a los otros componentes del grupo acerca del final de la situación de peligro y de que pueden bajar la guardia y relajarse, funcionando, por lo tanto, como elemento aliviador de la tensión, como indica a su vez el psicólogo Donald Hayworth⁴¹.

Cualquiera que sea la teoría o su modificación, vemos como siempre existe un duelo, una comparación (favorable hacia la persona que experimenta el humor) entre dos polos opuestos y, a menudo, antagonistas. Vemos así cómo la primera teoría, la de la superioridad, se filtra en el terreno de la segunda teoría, la del alivio de la tensión sufrida por el público al encontrarse con un final feliz y favorable, en lugar del peligro o del final adverso anticipado.

Bergson, en su trabajo germinal *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*⁴², se hace eco de la teoría de la superioridad de Hobbes cuando propone que la “raison d'être” del humor es servir de “correctivo social”. Observa que el humor se utiliza por un grupo social, conocido como el *in-group* (los incluidos o los iniciados), para ridiculizar a otro grupo, conocido como el *out-group* (los excluidos), con la intención de humillarles y así hacerles cambiar de costumbres.

Por su parte, Gustave Dupreel⁴³ describe “la risa de inclusión y la risa de exclusión” e ilustra los casos en los que el humor (auto-infligido) funciona como

⁴⁰ RAPP, A. (1951): *The Origins of Wit and Humor*. Nueva York: E.P. Dutton.

⁴¹ HAYWORTH, D. (1928): “The Social Origin and Function of Laughter”. En *Psychological Review*, 35; p. 370.

⁴² BERGSON, H. (1901): *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*. Paris: Presses Universitaires de France (ed. 203, 1964).

⁴³ DUPREEL, G. (1928): “Le Problème Sociologique du Rire”. En *Revue Philosophique* (Année 53); pp. 214-248.

medida de control y de cohesión entre un grupo como protección o defensa ante el ataque por otro grupo, amén de dar ejemplos del humor utilizado como arma de conflicto contra el grupo excluido. El concepto de *in-groups* y *out-groups* (incluidos y excluidos) está íntimamente ligado a los estereotipos y, por ende, a los universalismos, en este caso, al humor basado en un objeto mutuamente familiar, en un *re*: es decir, el humor denominado *Universal*.

1.1.1.1) EL HUMOR UNIVERSAL

En este tipo de humor (*re*), la intención humorística se señala a través de los valores genéricos compartidos, es decir, las actitudes y los prejuicios estereotipados. Los chistes referentes a las suegras, a los borrachos y a los locos existen en todas las culturas y son representativos de la teoría de la superioridad y del correctivo social ejercido a través del humor.

El humor étnico, en todas sus variantes y sub-variantes, tal y como lo describen magistralmente Christie Davies⁴⁴, Victor Raskin⁴⁵ o Avner Ziv⁴⁶, se abastece de esta reserva enciclopédica compartida de características míticas y mitificadas de cualquier grupo social o étnico y así ejemplifica la superioridad del otro, de la persona del *in-group*, normalmente elevada a categoría nacional.

El grupo objeto del humor (*out-group*) varía según la etnia del grupo productor (*in-group*), aunque, como hemos visto anteriormente, a veces el grupo dirige el humor contra sí mismo para evitar mayores ataques desde fuera. Así ocurre que en cada país tenemos un grupo identificado por su falta de inteligencia nativa y social además de, en algunos casos, otro grupo reconocido por su tacañería (en el caso de la España peninsular se conoce a los leperos como torpes y a los catalanes como roñosos, en las Islas Canarias son los gomeros los que figuran como torpes; en

⁴⁴ DAVIES, CH. (1991): *Ethnic Humour around the World: A Comparative Analysis*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

⁴⁵ RASKIN, V. (1985): *Op. Cit.*

⁴⁶ ZIV, A. (ed.) (1988): *National Styles of Humor*. US: Greenwood Publishing Group.

el Reino Unido los irlandeses tienen fama de torpes, mientras los escoceses figuran, casi a nivel mundial, como tacaños). Existe también la autoparodia típica del humor como mecanismo de defensa (por ejemplo, el humor ruso⁴⁷).

En resumen, podemos decir que las pruebas prácticas de la teoría del humor como manifestación de la superioridad de un grupo sobre otro, como lo define Hobbes, o como mecanismo correctivo social, según Bergson, existen en todas las culturas, sobrepasando las fronteras. Por ende, sólo se requiere el conocimiento de las coordenadas referenciales del estereotipado (es decir, reconocer que los polacos, belgas, ciudadanos de Terranova, etc., comparten la característica de torpes, según la opinión mayoritaria de norteamericanos, franceses o canadienses, respectivamente) para poder comprender el mensaje y trasladarlo y traducirlo dentro del marco referencial propio de cada una de las distintas culturas, siempre y cuando se trate de “textos humorísticos”.

1.1.2) LA TEORÍA DEL HUMOR COMO ALIVIO DE LA TENSIÓN ANTICIPADA

Shaftesbury, en un ensayo suyo, hace alusión por primera vez a la segunda teoría predominante en la literatura sobre el humor⁴⁸, aunque su principal proponente va a ser Freud⁴⁹.

Afirma Shaftesbury que el humor libera a los hombres de los yugos psicológicos, de las tensiones impuestas: el humor permite que el hombre se rebele jocosamente contra la norma. Schopenhauer⁵⁰, por su parte, nos ofrece una descripción del humor como válvula de escape del aplastante poder de la dama razón,

⁴⁷ Los mejores ejemplos de este tipo de humor se encuentran en los trabajos de Emil Draitsler, sobre todo en *Forbidden Laughter: Soviet Underground Jokes*. Los Angeles: Almanac (1978).

⁴⁸ LORD SHAFTESBURY (1711): “The Freedom of Wit and Humour”, primera parte, cuarta sección de su obra *Characteristicks* (1727). Londres.

⁴⁹ FREUD, S. (1976): *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (trad. por STRACHEY, J.). Londres: Penguin Books.

⁵⁰ SCHOPENHAUER, A. (1964): *The World as Will and Idea* (trad. por HALDANE, R.B. & KEMP, J.). Londres: Routledge & Kegan Paul.

faceta que también se circunscribe perfectamente dentro de la teoría de la incongruencia, como veremos más adelante.

Este tipo de humor, el del alivio de la tensión impuesta, se utiliza para romper con los tabúes, para tratar sobre temas proscritos por la sociedad y aflora, sobre todo, en aquellas sociedades sometidas a una autoridad represiva o enmarcadas en un sistema social rígido, donde queda poco o ningún margen de auto-expresión diferenciada y diferenciadora. El lenguaje del humor no se diferencia en gran medida, por ende, del lenguaje utilizado al expresar otras emociones reprimidas, tales como la ira o el llanto (como por ejemplo un estallido de risa/ira, desternillarse de risa, deshacerse en lágrimas).

Spencer, en su ensayo *On the Physiology of Laughter*⁵¹, explica cómo la supresión continua de las emociones produce una acumulación de la energía nerviosa que, a su vez, desencadena determinadas reacciones musculares. Una vez sobrepasado el límite de energía nerviosa acumulada (y, por ende, de las emociones reprimidas) permitida por nuestro sistema muscular, el cuerpo exige liberarse de la tensión a través de la acción: en situaciones de enfado sólo podemos controlarnos hasta cierto punto, después pasaremos a la agresividad abierta, bien de tipo físico o bien en forma de desahogo verbal.

Este tipo de humor se solapa con el humor de defensa del *out-group*, de los excluidos, como hemos visto anteriormente, sin embargo es mucho más intenso sirviendo, en casos límites, de ayuda para la supervivencia de un grupo minoritario en situaciones de represión extrema al posibilitarles fraguar una identidad nítida y cohesiva, resistente al ataque.

Difiere del humor como manifestación de la superioridad o arma velada en que no se identifica con estereotipos universalmente aceptados, sino que requiere de unos conocimientos socio-culturales o políticos especiales, temporal y espacialmente específicos, por parte del público receptor para que éste reconozca la intención

⁵¹ SPENCER, H. (ed.) (1911): "On the Physiology of Laughter". En *Essays on Education, etc.* Londres: J.M. Dent.

humorística⁵². Como tal, precisa de la *co-presencia* como la definen Neubert y Shreve (1992:56), tanto para crear este tipo de humor para los iniciados en el *in-group* en su forma más depurada (el locutor hace un comentario humorístico sólo cuando existe la confianza de estar en compañía de personas con convicciones similares a las suyas), como para disfrutar de ello (hay que reconocer la señal humorística y sentirse lo suficientemente relajado y confiado para exteriorizar este reconocimiento en forma de risa). Los conocimientos mutuos y la *co-presencia* lingüística indirecta representan elementos imprescindibles en el proceso de la comprensión del texto, su correcta interpretación y su traducción.

La teoría del humor como manifestación de la libertad de las convenciones, como la rebelión del espíritu creativo en tiempos represivos, difiere de la teoría del humor como incongruencia percibida en que en ésta última el humor es el resultado de la percepción del engaño de las expectativas a través de algún mecanismo sutil del ingenio; es, por lo tanto, una celebración del espíritu creativo en sí. El humor como resultado del alivio de una tensión o de una amenaza intuida representa una celebración del humor como juego, como una manera de escaparse o desconectarse de una situación tensa. Freud señala al respecto que incluso las convicciones potencialmente más peligrosas si se presentan en forma jocosa, parecen más digeribles y menos amenazadoras.

En sus comentarios con respecto a los chistes, Freud observa con exactitud cómo una crítica presentada en forma de chiste (sin reservas externas ni internas) puede prosperar donde la misma crítica presentada en tono serio hubiera sido censurada⁵³. El humor se produce, según él, cuando nos ahorramos la energía mental necesaria para los sentimientos dolorosos cuyo sufrimiento anticipamos. La satisfacción y el alivio experimentados permiten, siempre según Freud, un ahorro de desgaste emocional⁵⁴.

⁵² BURNS, T. (1953): "Friends, Enemies and the Polite Fiction". En *American Sociological Review*, 18; pp. 654-662.

⁵³ FREUD, S. (1976): *Op. Cit.*

⁵⁴ FREUD, S. (1963): "Humor". En *Character and Culture*. Nueva York; pp. 263-269).

El psicólogo danés Harold Höffding (1911) destaca el elemento emocional, ya señalado por Spencer y Freud, al decir que el efecto cómico se produce cuando nos hacen creer una cosa o nos mantienen en ascuas sólo para disipar luego y de repente esta angustia mostrándonos lo contrario de lo que creíamos y temíamos que fuera verdad⁵⁵. La teoría se centra, por lo tanto, en la alegría experimentada por una persona madura, al verse libre “*from the chains of our perceptual, conventional, logical, linguistic, and moral systems*”⁵⁶ (“de las cadenas de nuestro sistema perceptual, convencional, lógico, lingüístico y moral”). El humor en este caso presupone, necesariamente, un telón de fondo fijo y compartido de coordenadas exactas, de convenciones, creencias, actitudes y comportamientos correctos o adecuados. El humor revoluciona esta situación al hacer entrar en escena algo totalmente inapropiado⁵⁷. Por muy arraigada y universal que sea la psicología del humor:

Clearly most of its manifestations are culture-bound -connected to realities of time and place. Humour as a cultural and historical phenomenon is not merely a matter of content; such elements as form, style, structure, and convention reveal values, beliefs, and concerns.⁵⁸

Claramente la mayoría de sus manifestaciones están encorsetadas culturalmente, ligadas a unos contextos específicos temporo-espaciales. El humor como fenómeno histórico-cultural no es sólo cuestión de contenidos; sino que otros elementos tales como la forma, el estilo, la estructura y las convenciones son indicios de los valores, las creencias y las preocupaciones predominantes de la época.

Requiere también por parte del público receptor:

A modicum of mental orderliness, the awareness of various complexes of ideas and their links to one another, and the (at least partial) acceptance of

⁵⁵ HOFFDING, H. (1911): *Psychologia*. Warsaw; p. 456.

⁵⁶ MINDESS, H. (1971): *Laughter and Liberation*. Los Angeles: Nash.

⁵⁷ MONRO, D.H. (1951): *Argument of Laughter*. Melbourne: Melbourne University Press.

⁵⁸ MINIZ, L.E. (1977): “American Humour and the Spirit of the Times”. En CHAPMAN and FOOT (eds.): *Humor and Laughter: Theory Research and Applications*. Londres: Wiley.

certain values [which] is necessary to an appreciation of humour.⁵⁹

Un mínimo de orden mental, de conciencia de varios conjuntos de ideas y de las relaciones entre ellas junto con una aceptación (al menos parcial) de ciertos valores que resultan necesarios para llegar a una plena apreciación del humor.

1.1.2.1) EL HUMOR CULTURAL

Por ende, los co-participantes, con una reserva compartida de convenciones imperantes o de *co-presencia*, son elementos imprescindibles para que se produzca el humor: la parodia, la sátira y la ironía, sobre todo con respecto a sistemas políticos represivos y autoritarios (véanse Swift, Orwell, Twain y Lewis Carroll), son claros ejemplos del humor como crítica sutil.

Quintiliano ofrece una magnífica definición de la ironía⁶⁰ y sugiere que se puede conseguir cuando el tono de la voz (*pronuntiatio*), el carácter del personaje (*persona*) o bien el tema del discurso (*rei natura*) están reñidos con lo que se afirma (véase, por ejemplo, el famoso discurso de Marco Antonio en la obra de Shakespeare *Julio César*).

Se trata de una forma sofisticada de humor y, por lo tanto, los niños generalmente no logran entenderlo⁶¹. Así, las obras de Swift, Lewis Carroll y Orwell, *Los Viajes de Gulliver*, *Alicia en el País de las Maravillas* y *Rebelión en La Granja*, respectivamente, resultan doblemente satíricas ya que están enmarcadas en forma de cuentos infantiles y, por consiguiente, dirigidas ostensiblemente a un público muy poco sofisticado como para entender el mensaje mordaz.

⁵⁹ PAULOS, J.A. (1980): *Mathematics and Humor*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.

⁶⁰ Citado en MONSON, D. A. (1988): "Andreas Capellanus and the Problem of Irony". En *Speculum*, 63:3; pp. 539-72.

⁶¹ WINNER, E. (1988): *The Point of Words: Children's Understanding of Metaphor and Irony*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Wayne Booth hace constar en su obra germinal sobre la ironía que esta forma del humor:

Is deliberately created by human beings to be heard, read or understood with some precision by other human beings.⁶²

Se crea deliberadamente para que otros seres humanos la entiendan, escuchen o lean correctamente.

La sátira, ya sea en su manifestación trágica (como en el caso del *Rey Lear* de Shakespeare), como en la épica o la cómica, cumple tres requisitos: suscita humor, critica y ataca⁶³.

Berelson y Steiner afirman en su investigación científica sobre el comportamiento humano que:

Highly creative people are more likely than others to view authority as conventional rather than absolute; to make fewer black-and-white distinctions; to have a less dogmatic and more relativistic view of life; to show more independence of judgment and less conventionality and conformity, both intellectual and social; to be more willing to entertain and sometimes express their own "irrational" impulses; to place greater value on humor and in fact to have a better sense of humor; in short, to be somewhat freer and less rigidly controlled.⁶⁴

La gente manifiestamente creativa tiende a considerar la autoridad como convención más que como poder absoluto; hacen menos distinciones categóricas; tienen una perspectiva de la vida menos dogmática y más relativista; demuestran más independencia y menos convención y conformidad, tanto social como intelectual, en sus opiniones; demuestran más predisposición a entretener y, a veces, a expresar sus propios impulsos irracionales; otorgan mayor valor al humor que los demás y, de hecho, tienen mejor sentido del humor; en resumen, es más libre y menos encorsetada.

⁶² BOOTH, W.C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

⁶³ PETRO, P. (1982): *Modern Satire: Four Studies*. Berlín: Mouton.

⁶⁴ BERELSON, B. & STEINER, G.A. (1964): *Human Behaviour, An Inventory of Scientific Findings*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.

En su forma más extrema, el humor como libertad de las ataduras, de las convenciones y como válvula de escape de la dama razón, se expresa como humor negro, diferenciado por James Thurber⁶⁵ de la tragedia por la distancia en el tiempo, en el espacio o en la implicación o involucración psicológica (*Tragedia + Tiempo = Comedia*).

Roger Simon afirma lo mismo cuando dice que la gente hace chistes sobre lo realmente abominable como manera de aislarse de la tragedia: "*By joking about it, we make it unreal*"⁶⁶ (Al convertir la tragedia en objeto de humor, la convertimos en irreal).

Defying McCarthy censorship and the surface decency it enforced, the Lenny Bruces and Mort Sahl's gleefully mentioned the unmentionable -the drug abuse, sexual perversion, bigotry, and gratuitous violence of respectable folks. With newspapers and recent history as their sources, they joked about H-bomb fallout, neo-Nazism, failed Russian-American detente, Vatican corruption, and political self-interest.⁶⁷

En un desafío a la censura de McCarthy y la pátina de decencia aplicada forzosamente a la realidad por los políticos del tiempo, los cómicos como Lenny Bruce y Mort Sahl disfrutaron de lo lindo sacándole a la gente supuestamente bien sus trapos sucios en público -el consumo excesivo de estupefacientes, la perversión sexual, la hipocresía y la violencia desenfrenada. Utilizaron los periódicos y la historia reciente como fuentes de inspiración e hicieron chistes de los resultados perniciosos de la bomba atómica, o del movimiento neo-Nazi, y bromearon sobre los esfuerzos fracasados de poner fin a la guerra fría, sobre la corrupción en el Vaticano y sobre el egoísmo político desmesurado.

Tal es el tipo de humor adoptado por toda una generación de novelistas norteamericanos como Vonnegut, Kesey y Heller.

⁶⁵ Citado en NILSEN, D.L.F. (1993): *Humor Scholarship: A Research Bibliography*. Westport, USA: Greenwood Press; p. 78.

⁶⁶ Citado en ORING, E. (1987): "Jokes and the Discourse on Disaster". En *Journal of American Folklore*, 100; pp. 276-286.

⁶⁷ COHEN, S.B. (1978): *Comic Relief*. University of Illinois Press.

El humor negro y de lo absurdo, la forma más *light* del mismo estilo humorístico, intenta:

Express the sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.⁶⁸

Expresar el sentido del sinsentido de la vida humana y la imposibilidad de aplicarle la lógica al abandonar todos los mecanismos de la razón y del discurso.

Este tipo de humor puede denominarse “humor cultural” en la medida en que la cultura puede definirse⁶⁹ como un tipo de discurso que incorpora mensajes codificados de una manera específica que requiere cierta iniciación para una correcta descodificación.

Tal como indica Foucault⁷⁰, la persona no construye la cultura material ni el lenguaje, sino que se construye en función de ellos y a través de ellos. Así, cada acto de producción y de uso cultural tiene que interpretarse como un acto social contextualizado que reubica los signos distribuidos a lo largo de los ejes que definen las relaciones entre unos signos y otros para, de esta forma, permitir sacar conclusiones con respecto a las posibles inferencias, en este caso, del acto de habla.

1.1.3) LA TEORÍA DEL HUMOR COMO LA INCONGRUENCIA PERCIBIDA

La tercera teoría con respecto al humor y la producción del mismo, es decir, la teoría de la incongruencia, comparte muchos de los elementos ya nombrados en la descripción de las otras dos teorías. Representa, sin embargo, adentrarse aún más en ese terreno mal señalado de las habilidades culturales, de la visión del mundo

⁶⁸ WINSTON, M. (1972): “Humour Noir and Black Humour”. En LEVIN, H.: *Veins of Humor*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.

⁶⁹ TILLEY, C. (1989): “Interpreting Material Culture”. En HODDER, I. (ed.): *The Meanings of Things (Material Culture and Symbolic Expression)*. Londres: Harper Collins.

⁷⁰ FOUCAULT, M. (1974): *The Order of Things*. Londres: Tavistock.

configurada según las coordenadas específicas del género, de la raza, de la experiencia individual y de la época histórica que nos toca vivir; todas ellas nos guían a la hora de plantear probabilidades con respecto a las inferencias comunicativas.

Según la teoría de la superioridad, el humor se remite a lo afectivo al establecer unas fronteras claras y delimitadas entre los *in-groups* (los superiores) y los *out-groups* (los excluidos). La teoría de la liberación del yugo de la norma impuesta, o del alivio de la tensión prevista, representa una reacción emotiva ante una situación adversa. El humor, en estos casos, se utiliza como elemento de cohesión (es decir, es humor para los iniciados).

En la teoría de la incongruencia percibida, el humor se produce como resultado de una reacción intelectual ante algo que nos parece inesperado, ilógico o inapropiado. Quintiliano, en su análisis del trabajo de Cicerón al respecto, explica:

*Tertium est genus, ut idem dicit, in decipiendis expectaionibus, dictis aliter accipiendis.*⁷¹

El tercer tipo es, como dice (Cicerón) la frustración de las expectativas al entender las cosas de otra manera).

Normalmente, este tipo de humor es el resultado de un ejercicio intelectual e ingenioso por parte de la persona que lo produce y su concepto básico es bien sencillo. Vivimos en un mundo ordenado donde hemos llegado a esperar ciertas cosas como normales. Pascal dice al respecto:

Nothing produces laughter more than a surprising disproportion between that which one expects and that which one sees.

Nada produce más risa que la desproporción sorprendente entre lo que uno esperaba ver y lo que uno realmente ve.

El primer autor en aludir a la teoría de la incongruencia percibida fue Aristóteles en su obra *Retórica*. En ella indica que una manera de suscitar la risa entre

⁷¹ MONACO, G. (ed.) (1967): *Op. Cit.*; pp. 3-24.

el público es prepararlo para recibir una cosa y después “golpearlo” con algo inesperado⁷². Cita al respecto una frase de una comedia anónima: “y a medida que paseaba, sentía debajo de los pies - ¡los sabañones!” (“*and as he walked, beneath his feet were - chilblains!*”). En el siglo XVIII y luego en el XIX, Kant y Schopenhauer reinciden en el tema, aunque podemos considerar que Kant está a caballo entre la teoría del alivio de la tensión y la teoría de la incongruencia percibida. Así nos dice:

In everything that is to excite a lively convulsive laugh, there must be something absurd (in which the Understanding, therefore, can find no satisfaction). Laughter is an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing.⁷³

En todo lo que suscita la risa saludable y fuerte, debe haber algún elemento absurdo (algo que resulta incomprendible). La risa es una emoción que resulta de la repentina disipación de la anticipación tensa en la nada.

Entre los ejemplos ofrecidos por Kant para ilustrar su teoría figura el del heredero de un hombre rico que quería organizar unos funerales imponentes con toda pompa y circunstancia por el difunto y no lo conseguía, ya que, como decía él, “cuanto más dinero ofrecía a los parientes para que aparentasen una tristeza profunda, más contentos se ponían”.

Schopenhauer, por su parte, nos ofrece una explicación de la incongruencia percibida mucho más completa. Indica que en vez de no recibir “nada” en el “golpe” final del chiste, recibimos algo fuera de lo común, algo que no “encaja” dentro del marco convencional o normal, algo a lo que no estamos acostumbrados en ese contexto. Esta desproporción placentera entre lo que anticipamos y lo que recibimos o percibimos, causa hilaridad. William Hazlitt lo llama “ingenio” haciendo explícita referencia al componente consciente cognitivo/intelectual.

An arbitrary juxtaposition of dissonant ideas, for some lively purpose of

⁷² ARISTÓTELES: *Rhetoric*, III; p. 2.

⁷³ KANT, E. (trad. por BERNARD, J.H.) (1982): *Kritik of Judgment*. Londres: Macmillan; p. 223.

assimilation, or contrast, generally of both⁷⁴.

La yuxtaposición arbitraria de ideas disonantes con alguna intención frívola de contraste, de sinergia, o de las dos cosas a la vez.

El humor entre adultos se basa habitualmente en este tipo de incongruencia percibida. Resulta de importancia primordial resaltar que un hecho o un acontecimiento no es incongruente en sí, sino que lo es como producto de una serie de juicios y valores pertinentes al marco conceptual de la persona receptora de la comunicación. Incidir en la incongruencia significa salirse del marco conceptual habitual o de la visión global tradicional de la persona. Quintiliano dice a este respecto:

*Et Hercule omnis salse dicendo ratio in eo est, ut aliter quam est rectum verumque dicatur: quod fit totum fingendis aut nostris aut alienis persuasionibus aut dicendo quod fieri non potest.*⁷⁵

Y, por Hércules, el significado de hacer un chiste consiste en decir una cosa diferente de lo que es la verdad o lo que es adecuado: y tal se consigue si persuadimos al otro de que compartamos sus creencias o si decimos una cosa que no puede ser.

Vemos por lo tanto que, según Schopenhauer y otros, la incongruencia es el resultado de la percepción repentina de una disparidad entre lo que uno esperaba oír o leer y lo que uno de hecho oye o lee, entre lo conceptualizado y lo real. Las personas adultas de distintas culturas no comparten, sin embargo, ni las mismas expectativas ni la misma visión del mundo, así que no siempre perciben las mismas incongruencias. Wittgenstein dice que para compartir un juego lingüístico, autor y público tienen que compartir un estilo de vida. Se puede decir lo mismo del humor: necesitamos compartir un estilo de vida y un constructo del idioma con la persona que produce el humor para poder compartir comunicaciones humorísticas basadas en el

⁷⁴ HAZLITT, W. (1920): "On Wit and Humour". En *Lectures on the English Comic Writers (Lecture 1)*. Londres: Oxford University Press.

⁷⁵ MONACO, G. (ed.) (1967): *Op. Cit.*, VI:3; p. 89.

juego lingüístico, sobre todo en aquellos chistes cuyo eje o punto detonante gira sobre la polisemia y la ambigüedad o el *double entendre*.

Juzgamos lo incongruente *vis à vis* con lo que encontramos congruente (una palabra, además, escasamente utilizada), así que enfrentamos lo nuevo y lo extraño con toda la experiencia acumulada con respecto a convenciones, contextos y circunstancias verbales. Walter Nash (1985:9) lo resume bien cuando dice:

Humour is not for babes, Martians, or congenital idiots. We share our humour with those who have shared our history and who understand our way of interpreting experience. There is a fund of common knowledge and recollection, upon which all jokes draw with instantaneous effect.

El humor no es para los bebés, ni para los Marcianos ni los idiotas. Compartimos nuestro humor con las personas que han compartido nuestra misma historia y que entienden nuestra manera de interpretar la vida. Los chistes hacen referencia instantánea a un depósito común de archivos de conocimientos y de recuerdos.

Cada cultura entiende lo incongruente según lo que considera congruente desde la experiencia de un mundo ordenado: incluso una misma cultura puede encontrar la incongruencia en distintas cosas en distintas épocas (véanse si no las primeras reacciones al tabaco y a las "papas" traídos por Sir Walter Raleigh a la corte de la Reina Isabel de Inglaterra. Se nos hace difícil entenderlo ahora pero, entonces, resultaba ciertamente incongruente coger una hierba, liarla en un papel, poner el cilindro resultante en la boca y, después, ¡prenderle fuego!).

Margaret Mead⁷⁶ ilustra la peculiaridad etno-céntrica de la incongruencia con la siguiente anécdota:

Un indio americano deposita una bandeja de comida encima de una tumba reciente. Un blanco que le observa pregunta jocosamente:

- ¿Qué? ¿Espera Vd. que el muerto se levante y coma?

Y el indio le responde:

- De la misma manera que Vd. espera que los suyos se levanten a oler las flores que coloca Vd. en su tumba.

⁷⁶ Citado en LEVINE, J. (ed.) (1969): *Motivation in Humor*. Nueva York: Atherton Press.

La experiencia común y compartida del público es, por lo tanto, imprescindible en este tipo de humor. Esta experiencia se extiende a la práctica comunicativa y a las reglas pragmáticas aplicadas por cualquier cultura a la hora de expresarse.

I.2) EL SENTIDO DEL HUMOR

La comunicación del significado a través del lenguaje funciona a base de inferencias extraídas rápida e intuitivamente de dos fuentes:

- 1) Las palabras utilizadas.
- 2) Nuestro conocimiento del mundo, nuestro marco comunicativo donde están cartografiadas nuestras expectativas con respecto a lo que habitualmente dice la gente en un contexto situacional parecido.

El salto de un marco a otro producido por el humor que se basa en la incongruencia es resultado de una simultaneidad de percepción de dos conceptos contradictorios⁷⁷, la conciencia repentina de una conexión realizada entre dos cosas disconexas y del frívolo ataque frontal lanzado contra nuestro sistema mental, organizado y estructurado por dualidades.

Por otra parte, para que esto ocurra debe haber alguna indicación de que el acto de hablar es lúdico, algún tipo de meta-comunicación que tranquilice al público y le señale que no se trata de una mentira, de una fantasía o de una locura, sino que la intención es pura y simplemente jocosa.

Si suponemos que la esencia del humor reside en su brevedad y, por tanto, en la percepción rápida de la incongruencia, debemos convenir que se requiere de la aplicación acelerada de toda una serie de elementos pragmáticos complicados tales como la información extra-lingüística, la inferencia, el reconocimiento de la alusión, los postulados comunicativos y los presupuestos implícitos; en resumen, toda una estructura compleja de marcos sobrepuestos, además de compartida con el otro

⁷⁷ AUBOUIN, E. (1948): *Technique et psychologie du Comique*. Marseilles: OFEP.

interlocutor, que debe procesarse en cuestión de segundos.

Sabemos que la comunicación *bona fide*, según Grice⁷⁸, está basada en lo que este autor denomina el Principio de Co-operación que, a su vez, se fundamenta en cuatro máximas:

- 1) *Cantidad*: Haga que el discurso emitido contenga la información necesaria.
- 2) *Calidad*: No diga lo que crea que es falso ni hable de lo que no tenga pruebas.
- 3) *Modalidad*: Sea claro, sin ambigüedades, breve y ordenado.
- 4) *Relación o Relevancia*: Sea pertinente o relevante⁷⁹.

El humor basado en la incongruencia percibida, que quizás representa la forma más sofisticada de humor, no significa una violación flagrante de ninguno de estos principios, dado que tal violación daría como resultado una mentira. El juego requiere de la co-operación y de la interacción; debe, por lo tanto, señalarse de alguna manera sutil y ambigua su intención lúdica y requiere que el interlocutor capte esta señal.

El guion de que dispone cada uno de los interlocutores viene predeterminado por la experiencia individual y la compartida, lo que Karttunen y Peters denominan "el terreno común" y "el conjunto común de presupuestos"⁸⁰. Si no hay terreno común ni guiones compartidos, la posibilidad de que cambien de modalidad *bona fide* a lo que Apter y Smith denominan disposición paratélica se ve mermada y cualquier

⁷⁸ GRICE, H.P. (1975): "Logic and Conversation". En COLE and MORGAN (eds.): *Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts*. Nueva York: Academic Press.

⁷⁹ Las definiciones según ALCARÁZ VARÓ, E. y MARTÍNEZ LINARES, M^a.A. (1997): *Diccionario de Lingüística Moderna*. Barcelona: Ariel Referencia.

⁸⁰ KARTTUNEN, L. and PETERS, S. (1979): "Conventional Implicature". En CHOON-KYU, O. & DAVID, A. (eds.): *Syntax and Semantics, Vol II: Presupposition*. Nueva York: Academic Press; pp. 1-56.

intento de producir humor fracasa.

Según Apter y Smith⁸¹, toda actividad humana se reparte entre actos orientados con alguna meta predefinida y actos sin meta (es decir, actividad tética o paratética.) Si nos encontramos en la modalidad paratética, aplicamos distintas expectativas con respecto al acto observado; no aplicamos las normas y la lógica convencionales, sino que nos disponemos en una modalidad lúdica donde, por lo tanto, la sinergia o la dualidad incongruente no nos supone ninguna amenaza. Una sinergia aparente o real percibida por alguien en modalidad convencional, tética, resulta, más que graciosa, bochornosa⁸². Sugiere Apter, por lo tanto, que la predisposición del público para adoptar la modalidad paratética define si la incongruencia percibida resulta agradable o desagradable, siempre y cuando se perciba correctamente⁸³, es decir, la dimensión pragmática resulta siempre primordial.

En tanto que toda comunicación humana se basa en la correcta interpretación del sentido negociado entre, al menos, dos personas, es evidente que esta comunicación requiere, para ser llevada a cabo con éxito, de factores múltiples tales como la memoria de la experiencia previa (en otras palabras, de la *co-presencia*), los conocimientos mutuos con respecto a las normas y las convenciones imperantes, además de cierta historia en común que permita que los interlocutores lleguen a las inferencias correctas en el contexto o en el marco dado, cuyos parámetros deben quedar, como mínimo, esbozados para que se establezca la comunicación.

Hemos visto hasta aquí que el humor se salta las normas, se sale de los marcos y, deliberadamente, cambia los guiones para conseguir su meta, es decir, el estímulo intelectual de la resolución de la incongruencia que da lugar a la satisfacción expresada en forma de risa, pero ¿Puede traducirse?

⁸¹ APTER, M.J. and SMITH, J. (1977): "The Theory of Humor Reversals". En CHAPMAN, A.J. & FOOT, H.C. (eds.): *It's a Funny Thing, Humour*. Nueva York: Pergamon.

⁸² APTER, M.J. (1982): *The Experience of Motivation*. Londres: Academic Press; p. 189.

⁸³ APTER, M.J. (1982): "Metaphor as Synergy". En MIALL, D.S. (ed.): *Metaphor: Problems and Perspectives*. Brighton: Harvester; p. 67.

II

MARCO SOCIO-HISTÓRICO DE LA TRADUCCIÓN

II.1) LA VISIÓN DEL “OTRO”

Las lenguas nos separan e incomunican no porque sean, en cuanto lenguas, distintas, sino porque proceden de cuadros mentales diferentes, de sistemas intelectuales dispares y de filosofías divergentes. No sólo hablamos en una lengua determinada sino que pensamos deslizándonos intelectualmente por carriles preestablecidos a los cuales nos adscribe nuestro destino verbal.⁸⁴

Existe una extensa bibliografía sobre la teoría, la práctica y la historia de la traducción cuya mayor parte se ha producido a lo largo del siglo XX. Fue la interpretación en los juicios de Nuremberg, más que la traducción propiamente dicha, la que recalcó a las naciones la necesidad de llegar a un consenso para establecer y consolidar la paz y así evitar la repetición de los actos de barbarie ocurridos en los campos de concentración, así como los crímenes contra la humanidad perpetrados en defensa de las ideologías étnicas durante la II Guerra Mundial.

La interpretación es la faceta más externa de la profesión y la que atrae más publicidad. No obstante, existe poca literatura con respecto al proceso de la interpretación o a los intérpretes *per se*. Quizás sea el resultado de la poca estima de la que tradicionalmente han gozado los intérpretes en la Historia⁸⁵, o tal vez se deba

⁸⁴ ORTEGA Y GASSET, J. (1951): “Miseria y Esplendor de la Traducción”. En *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente; p. 447.

⁸⁵ DELISLE, J. & WOODWORTH, J. (eds.) (1995): *Translators through History*. Amsterdam: Benjamins.

al hecho de que se trata de un aspecto de la traducción, sobre todo la interpretación simultánea, que descansa básicamente en la experiencia empírica, por lo que no resulta lógica una excesiva teorización al respecto. Sea como fuere, la mayor parte de los debates en el foro de la práctica y de la teoría de la traducción atañen precisamente a aspectos imprescindibles para lograr una interpretación eficaz y efectiva: la *lealtad* o *fidelidad* en la interpretación jurídico/legal, la *equivalencia* y la *mediación intercultural* en la interpretación comunitaria y la *comunicación funcional* orientada hacia un *skopos* definido en la interpretación simultánea.

La mediación a través de la interpretación propicia la libre circulación del significado entre distintas culturas y produce armonía donde antes había discordancia, permitiendo una mayor aproximación entre mundos cognitivos dispares a la vez que favorece la percepción y el reconocimiento de áreas de diferencia y, por ende, de posibles conflictos comunicativos. Crea un clima de seguridad donde cada cual puede reafirmar su diferencia, su "alteridad", sin tener que negar la de su compañero, que no contrincante. Afirma Steiner (1975:56):

In short: languages have been throughout human history, zones of silence to other men and razor-edges of division.

En resumen: los idiomas, a lo largo de nuestra historia, siempre han representado zonas de silencio que se extienden entre nosotros y nuestros vecinos o campos de minas que nos dividen.

La interpretación llega a ser el único medio que permite franquear estas "zonas de silencio" y sortear los peligros de los "campos de minas que nos dividen". En este aspecto se asemeja al humor, que tiene como objeto hacer que las personas perciban las cosas desde otra perspectiva o prisma para así evitar el conflicto. Como observa William H. Martineau:

Humor is intended to initiate social interaction and to keep the machinery of interaction operating freely and smoothly ... On the other hand, but not mutually exclusive from the former, humor may serve as an abrasive. Rather than oiling the workings of social interaction, it constitutes a measure of sand.⁸⁶

⁸⁶ MARTINEAU, W.H.: "A Model of the Social Functions of Humor". En GOLDSTEIN and MCGHEE (eds.) (1972): *Op. Cit.*; pp. 101-125.

El objetivo del humor es facilitar la interacción social y hacer que fluya sin problemas, libremente ... Hay ocasiones, en cambio, y no reñidas con las anteriores, en las que el humor actúa como elemento de fricción. Más que funcionar como lubricante de la interacción social, funciona como la arena en el depósito de gasolina.

Todo intérprete simultáneo, por ejemplo, reconoce la dificultad que representa interpretar el típico chiste que el ponente introduce habitualmente como preámbulo a su discurso con la finalidad de relajar al público y hacer que la comunicación sea más fluida. La mayoría de los intérpretes soluciona el problema informando al público de que el ponente acaba de contar un chiste y pidiéndole que haga el favor de reírse.

Se denomina traducción a la faceta escrita de la profesión. La interpretación, a veces, se asume erróneamente bajo la misma etiqueta (la traducción simultánea) o se aplica como denominación del aspecto oral de la mediación entre idiomas y entre culturas. Todo acto comunicativo entre distintos idiomas, incluso dentro del mismo idioma, requiere de la interpretación. Todo lenguaje es a la vez público y privado, explícito e implícito. Tiene las coordenadas comunes o comunitarias (externas) y personales (internas).

No existen dos seres humanos que tengan el mismo contexto asociativo, ya que este contexto depende de la experiencia personal y representa la suma de la memoria, la experiencia y el subconsciente particular de cada uno. Todas las formas verbales y los signos léxicos, por ende, tienen algún elemento latente de especificidad individual (con la obra de *Finnegan's Wake* de Joyce como ejemplo extremo) que hace que tengamos que "leer entre líneas" los textos escritos, de la misma manera que tenemos que llegar a las inferencias a través de la comunicación oral. Como dice Montaigne: "*Nous ne faisons que nous entregloser*"⁸⁷.

Parece ser, no obstante, que desde la Revolución Industrial y la invención de la prensa ("casualmente" William Caxton resultó ser traductor), que permite transmitir

⁸⁷ Citado en CULLER, J. (1981): *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Routledge & Kegan Paul; p. 100.

a las masas mensajes escritos en forma de texto, se opta por utilizar el término genérico de “traducción” para describir esta actividad bilingüe, lo que conlleva el consabido peligro de caer en la trampa de la “transferencia”, de la “transcripción”, de la descodificación y de la encodificación. La taxonomía es crucial en esta área de las ciencias sociales, al igual que ocurre en el ámbito del humor, ya que parece ser que el único gran progreso que hemos hecho desde los tiempos clásicos es inventar distintos nombres para los mismos fenómenos de siempre. Como comenta Theodore Savory:

The truth is that there are no universally accepted principles of translation, because the only people who are qualified to formulate them have never agreed among themselves, but have so often and long contradicted each other that they have bequeathed to us a volume of confused thought which must be hard to parallel in other literature.⁸⁸

La mera verdad es que no tenemos unos principios de la traducción universalmente aceptados porque las únicas personas cualificadas para formularlos nunca se ponen de acuerdo, sino que se contradicen tanto que tenemos como legado una historia de lógica confusa y difusa sin paragón en la historia académica.

Desde los tiempos de Cicerón y su *Libellus de optimo genere oratorum* (46 a.C.), ya se expone el precepto famoso de no traducir *verbum pro verbo sed sensum exprimere de sensu* (la traducción literal que San Jerónimo recomienda sólo para los misterios de la Biblia), es decir, que hay que centrarse en el proceso pragmático, empírico. A esta etapa le sigue el periodo filosófico abierto con el ensayo de Tytler *Essay on the Principles of Translation*, publicado en 1792, a partir del cual Goethe, Schopenhauer, Benjamin y Ortega y Gasset, entre otros, investigarán el principio mismo del “significado”, o mejor dicho del “sentido”, junto con el proceso de la comprensión del idioma hablado y escrito.

En la era de la T.A.O. (Traducción Asistida por Ordenador) y de los estudios cognitivos, la traducción se investiga como un campo multidisciplinar, como una sinapsis entre la psicología, la antropología, la sociología y las distintas ramas de la

⁸⁸ SAVORY, TH. (1968): *The Art of Translation*. Londres: J. Cape.

lingüística (la etno, psico, sociolingüística o la lingüística del texto). No se puede decir que la época actual se haya apartado mucho de los conceptos de la traducción como “literal”, “literaria” o “funcional”.

Como ocurre en los estudios del humor, resulta difícil definir dónde acaba un término y dónde empieza otro, ya que ningún acto de comunicación se basa en una sola intención, sino que normalmente son polifuncionales. Newmark⁸⁹, ofrece una larga lista de “etiquetas” impuestas a las diferentes categorías junto con su propia definición dual de la traducción semántico-comunicativa y sin hacer alusión injustificadamente a la teoría del *skopos*, abanderada por la Escuela alemana de Reiss, Vermeer y Nord: el principio del efecto equivalente (Koller, 1972); el principio de la respuesta equivalente (Rieu, 1953); la equivalencia dinámica y la equivalencia formal (Nida, 1964); la traducción de textos centrada en el efecto (Reiss, 1968); la traducción cultural y la traducción lingüística (Catford, 1965); la traducción etnográfica y la traducción lingüística (Mounin, 1963); los procesos directos y los procesos indirectos (Vinay & Darbelnet, 1958); la traducción explícita y la traducción implícita (House, 1977); la traducción prospectiva y la traducción retrospectiva (Postgate, 1922); la ilusión de la traducción y la anti-ilusión de la traducción (Venuti, 1991); exportar al lector IM e importar al autor IO (Morgan, 1956); la naturalización y enajenación (Schleiermacher, 1798) y la traducción primaria y secundaria. Este sistema de dualidades nos debería permitir, supuestamente, comparar una técnica con otra, si bien más que dualidades resultan ser dicotomías en las que, sin embargo, se establece un proceso de exclusión del contrario en lugar de un proceso complementario.

Existe otra escisión dentro del campo de la traducción entre la historia y la teoría. Una por una, se han ido rechazando teoría tras teoría a lo largo de la historia sin sacar provecho del estudio y del análisis realizados anteriormente. Compartimos la opinión de Dirk Delabatista⁹⁰ cuando afirma que las dos áreas son complementarias y que, por lo tanto, debe haber una interfase permanente entre ellas. Se hace eco de

⁸⁹ NEWMARK, P. (1991): *About Translation*. UK: Multilingual Matters Ltd.; p. 13.

⁹⁰ DELABATISTA, D. (1991): “A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches”. En *Target*, 3:2; pp. 137-152. Amsterdam: John Benjamins.

la afirmación que al respecto aporta Goldmann en su defensa del estructuralismo genético en la sociología de la literatura.

Tratar de comprender la creación cultural al margen de la vida global de la sociedad en que se desarrolla es una empresa tan inútil como tratar de arrancar, no provisionalmente y por necesidades de estudio, sino de una manera fundamental y duradera, la palabra a la frase o la frase al discurso.⁹¹

II.2) CONTROLAR AL “OTRO”

II.2.1) LA EQUIVALENCIA FORMAL

Sabemos que la comunicación no se produce en un vacío, por lo que es necesario tener en cuenta un aspecto importante de la traducción como comunicación entre idiomas y entre culturas: el encargo. Cabe esperar, teniendo en cuenta este aspecto del trabajo encargado y remunerado, que la teoría y la práctica de la traducción tengan que contextualizarse dentro del ámbito cultural imperante en el momento de producirse⁹².

En los tiempos previos a la revolución industrial, casi todas las traducciones, o mejor dicho, transcripciones, fueron religiosas y llegaron a encargarse después de un proceso de colonización (por encargo de los colonizadores) o invasión de otro territorio. En este contexto, los traductores buscan, sobre todo, una *equivalencia formal* para satisfacer al grupo minoritario que encarga la traducción (en latín) y a quien va dirigida.

Las primeras obras traducidas son religiosas y no se traducen a la lengua vernácula, como hemos visto, sino al latín. Es lógico, por tanto, que sigan el precepto utilizado en los escritos religiosos (*scriptures*, en inglés, es decir, guiones preestablecidos) de que los misterios se traduzcan *verbum pro verbo*.

⁹¹ BARTHES, R. et al. (trad. por DE LA IGLESIA, R.) (1969): *Literatura y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

⁹² SHEN, D. (1989): “Literalism: NON Formal -equivalence”. En *Babel*, 35:4; pp. 219-35.

Early translations of religious texts reflected the awe with which translators approached not just the content, but also the letter of their originals. Even now some Bible translators consider a certain degree of incomprehensibility acceptable in view of its effect on the believer. (KOMISSAROV, 1993:73)

Las primeras traducciones de los textos religiosos ponen de manifiesto el respeto reverencial de los traductores no sólo por el contenido sino por la letra de los textos originales. Incluso hoy en día, algunos traductores de la Biblia consideran que cierto grado de incomprensión sea aceptable debido a su efecto en el creyente.

Las primeras traducciones bíblicas del hebreo o del griego al latín, como textos con función autoritativa dominante (con toda la ambigüedad contenida en la palabra: de la *autoría* y la *autoridad* o control ejercido) son transcripciones “leales” o “literales” (*verbum pro verbo*), con el significado depositado plenamente en el autor del proceso comunicativo, es decir, en primera y última instancia, en Dios (“en el principio, fue el Verbo”). Cuenta la leyenda que cuando Ptolomeo encargó la primera traducción de la biblia hebrea, la *Septuaginta*, para la biblioteca de Alejandría, fue encargada a setenta y dos distinguidos académicos por separado, y todos dieron exactamente la misma versión, como prueba de la inspiración divina.

Collective translation was a way for institutional guidance and control to influence the translational process.⁹³

La traducción colectiva representaba para las instituciones una manera de controlar, guiar e influir en el proceso de la traducción.

La traducción o transcripción “literal” y “leal” colectiva constituye el enfoque predominante en la traducción de las Sagradas Escrituras antes de su paso a la lengua vernácula, ya que la cultura estaba en manos de unos pocos y representaba una valiosa posesión destinada a mantenerles en su posición de autoridad, en poder de “la Verdad”. Resulta lógico, por tanto, que los traductores de entonces mostraran sus preferencias por el estilo *leal* (la palabra misma indica que es preceptivo, de *ley*), la equivalencia formal y “*literal*”.

⁹³ Citado en DELISLE, J. and WOODSWORTH, J. (eds.) (1995): *Op. Cit.*; pp. 158-187.

English in medieval England was not a developed language, since many of the social functions of language in the community could be performed only in Latin or in French ... A language that is "developed", being used in all the functions that language serves in the society, tends to have a higher status, while an undeveloped language is accorded to a much lower standing, even by those who speak it as their mother tongue.⁹⁴

El inglés en la Inglaterra medieval no era un idioma desarrollado, ya que muchas de las funciones sociales de la comunidad sólo se podían realizar en latín o en francés ... A un idioma "desarrollado" que se utiliza en todas las funciones sociales lingüísticas, se tiende a otorgársele un rango superior, al igual que se relega un idioma poco desarrollado a un rango inferior, incluso por aquellos que lo hablan como "lengua materna".

La lengua vernácula se considera inferior. La inferencia reside en que el pueblo tiene que seguir el camino del bien, "objetivamente expuesto" en la Biblia y dirigido por los que están en posesión de la verdad, es decir, sus superiores. Este tipo de transcripción "literal" de los conocimientos divinos de la Biblia hace prevalecer la tesis filosófica, piedra angular del cuadro mental de la realidad del mundo occidental que expone:

There is a correct categorisation of things in the world, independent of human perception or cognition -what we might call a God's eye-view.⁹⁵

Existe una catalogación correcta de las cosas en este mundo, independiente de la percepción humana y de la ciencia cognitiva, lo que podemos llamar la visión de Dios.

No se debe infravalorar jamás la importancia cultural de la traducción de la Biblia para el mundo occidental. Legitimiza, por fin, a la lengua vernácula y la eleva al rango de un idioma desarrollado, permitiendo que se establezca a la vez que actualiza el significado de las Sagradas Escrituras; es fundamental para el desarrollo de la filosofía en occidente y, por ende, para su historia social.

⁹⁴ HALLIDAY, M.A.K. (1978): *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. UK: Edward Arnold; pp. 194-204.

⁹⁵ LAKOFF, G. (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.

San Jerónimo, el “Cicerón cristiano” como gustaba llamarle Erasmo, completa la traducción y la revisión de la Biblia, del hebreo al latín, en el siglo IV. Aunque la traducción iba acompañada de apostillas, el trabajo fue rechazado por San Agustín, entonces Obispo de Numidia, porque se apartaba demasiado del texto original de la *Septuaginta*. San Agustín dijo al respecto:

I do not wish your translation from the Hebrew to be read in the churches, for fear of upsetting the flock of Christ with a great scandal, by publishing something new, something seemingly contrary to the authority of the Septuagint, which version their ears are accustomed to hear.⁹⁶

No quiero que se lea su traducción del hebreo en las iglesias, por miedo de perturbar al rebaño de Cristo con este gran escándalo, leyéndoles algo novedoso aparentemente contrario a la autoridad de la Septuaginta, cuya versión están acostumbrados a oír.

Cuando Tyndale tradujo la Biblia a la lengua vernácula de una manera creativa, clara y concisa, en una época en la que el inglés aún luchaba contra el francés o el latín como moneda nacional de intercambio de ideas, le quemaron por hereje. Sin embargo, una vez resueltos los conflictos internos y religiosos de Inglaterra, cuando el idioma ya no se utilizaba como arma contra el pueblo (con la excepción de Escocia) y el papel de la mediación ejercida por la traducción se consideraba educativo y unificador de conceptos en vez de herramienta de opresión, llega el primer encargo oficial documentado de la traducción de la Biblia. El encargo de la traducción de la Biblia por el Rey Jaime VI de Escocia y I de Inglaterra supone la unificación entre dos países con un idioma común, el inglés.

Cuando el pueblo conquistado consigue por fin la independencia, se reafirma y busca la identidad y la unidad nacional a través de la lengua vernácula. La traducción consiste entonces en la búsqueda de la *equivalencia comunicativa*, en la que la propia cultura no se ve subyugada a los deseos del otro, sino contrastada con otro en su propio marco conceptual e importando los valores culturales ajenos de una manera comprensible al vulgo.

⁹⁶ AGUSTÍN, SAN (Obispo de Hippo) (trad. por Hermana Wilfred Parsons) (1951-56): *Letters*. Nueva York: Fathers of the Church.

En este sentido, Alfredo el Grande (849-99) es pionero en Inglaterra, pues concibe la traducción como un medio para rescatar al idioma inglés y crear así la unidad nacional.

Then I remembered how the law was first found in the Hebrew language, and afterwards when the Greeks learned it, they translated it all into their own language, and all the other books as well. And afterwards in the same way the Romans, when they had learned them, they translated them, all into their own language through learned interpreters ... Therefore, it seems better to me ... that we also should translate certain books which are most necessary for all men to know, into the language that we can all understand.⁹⁷

Fue entonces cuando recordé cómo los preceptos legales primero se redactaron en hebreo y después, cuando los griegos tuvieron conocimiento de ellos, hicieron que se tradujesen a su propio idioma y el resto de los libros también. Lo mismo hicieron los romanos, cuando tuvieron conocimiento de ellos, los tradujeron utilizando para ello los servicios de intérpretes sabios ... Me parece, por lo tanto ... que debemos nosotros también traducir ciertos libros que todo hombre debe conocer, a un idioma que podamos comprender todos.

Resulta interesante apuntar aquí la coincidencia entre la traducción y el humor, sobre todo el humor como manifestación de la superioridad. Hemos visto que el humor se utiliza por un grupo, el grupo de los iniciados o el *in-group*, para manifestar su superioridad frente a otro grupo (normalmente de otra etnia) o por éste último para cohesionarse cuando se enfrenta a la adversidad. ¿Pueden haber utilizado los colonizadores la traducción para este mismo fin, para manifestar su superioridad? Enfrentados con una cultura y una lengua hostiles que no lograron entender, ¿manifestaron su superioridad imponiendo sus valores culturales a través de la traducción a un idioma que el pueblo no dominaba? Y, después de arrancar el poder de las manos foráneas, ¿la traducción a la lengua vernácula se utilizaba como medio para promover la *cohesión* nacional en tiempos de crisis (tal como la promueve el denominado *survival humor* o humor de supervivencia), según el criterio ideado por Alfredo el Grande? Cabe quizás un análisis más extenso de cómo estos procesos, los procesos de la traducción y del humor étnico, evolucionan en los muchos países colonizados a lo largo de la historia.

⁹⁷ Citado en SWANTON, M. (ed.) (1975): *Anglo-Saxon Prose*. Londres: Dent.

II.3) CONTRASTAR CON EL “OTRO”

II.3.1) LA EQUIVALENCIA DINÁMICA

The contribution of translators to the promotion of knowledge, combined with their achievements in the fields of religion and literature, can also enable a culture to discover itself ... The popularization achieved by translators coincided with the rise of vernacular languages, which they also helped legitimize, and with a certain democratization of education.⁹⁸

La aportación de los traductores a la promoción de los conocimientos, junto a los logros alcanzados por ellos en los campos de la religión y de la literatura, puede también ayudar a una cultura a conocerse mejor ... La divulgación de los conocimientos conseguida gracias a los traductores coincidió con el auge de las lenguas vernáculas, a cuya legitimización contribuyeron, y con cierta democratización de la educación.

El cambio de enfoque que supone el paso de una transcripción *leal* de las obras religiosas al latín o al francés a unas obras destinadas al consumo de un público extenso y, por ende, producidas en la lengua vernácula, representa nuevos obstáculos para los traductores, que tienen que acomodarse a una serie de valores culturales y marcos conceptuales radicalmente distintos de los suyos. El reconocimiento del otro y de la otra realidad, que resulta imprescindible para la realización eficaz de su trabajo como mediadores entre culturas hace que, a veces, se abran nuevos horizontes para la comunidad anfitriona que, en cierta medida, cambian “la historia oral de las tribus”⁹⁹. Halliday afirma que esta mayor sensibilidad a otras realidades hace que:

The speaker can see through and around the settings of his semantic system; but he is aware that, in doing so, he is seeing reality in a new light, like Alice in Looking-glass house.¹⁰⁰

La persona mire a través de su sistema semántico y escudriñe todos los rincones del entorno; al hacerlo, es consciente, sin embargo, de que está viendo la realidad desde otra perspectiva, como Alicia a través del espejo.

⁹⁸ Citado en SALAM-CARR, M. et al.: “The Dissemination of Knowledge”. En DELISLE, J. & WOODSWORTH, J. (eds.) (1995): *Op. Cit.*; p. 124.

⁹⁹ MALLARMÉ, S. (1877): “Le Tombeau de Edgar Poe”. En *Poésies*. Paris: Gallimard.

¹⁰⁰ HALLIDAY, M.A.K. (1985): *An Introduction to Functional Linguistics*. Londres: Edward Arnold; p. 333.

Otro acontecimiento destacable es la traducción del Corán, que hace que las culturas occidentales se cuestionen la exclusividad religiosa, en general, y del Cristianismo, en particular, dando lugar a un proceso de contemplación reflexiva, de reasesoramiento y de reubicación que, a su vez, redundará en mayores niveles de pluralismo y de tolerancia (el humor visto como *correctivo social*).

Estos obstáculos lógicos, enfrentados en el proceso de intentar “estirar” un idioma y un marco conceptual definido para que se ajusten a otro, hace que los traductores abandonen, en cierta medida, la *equivalencia formal* y busquen soluciones a sus problemas en una *equivalencia dinámica* o *comunicativa*. Desde este enfoque, hay dos opciones abiertas a los traductores:

- 1) Tomar prestadas palabras foráneas a la cultura meta (con sus pertinentes explicaciones).
- 2) Buscar equivalencias aproximadas en la cultura meta que puedan llegar a expresar, en cierta medida, los fenómenos de la cultura ajena.

El traductor literario canadiense Philip Stratford lo resume de la siguiente manera cuando define al traductor como contrabandista:

He is by necessity a man of divided allegiances, neither flesh nor fowl, a lonely, shadowy creature, mistrusted by everyone. And probably envied a little in a covert way, too, for, more positively, he stands for freedom, risk, excitement and adventure. An aura of envy has always hung over the smuggler, and a lot of this is due to the translator.¹⁰¹

El traductor es necesariamente una persona cogida entre dos bandos, de difícil definición, una criatura solitaria y siniestra, en la que nadie confía. Y todo el mundo le envidia, en el fondo, también porque representa de una manera más positiva, la libertad, el riesgo, la emoción y la aventura. El contrabandista siempre se ha visto rodeado de cierta aura de envidia, y el traductor también.

¹⁰¹ STRATFORD, P. (1978): “Translation as Creation”. En BESSAI, D. & JACKEL, D. (eds.): *Figures in a Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honor of Sheila Watson*. Saskatoon: Western Producer Prairie Books.

La traducción, como transmisión de valores culturales, normalmente es encargada por los poderes fácticos de la sociedad, cuyos valores van a transmitirse con características comunes a la propaganda.

En los contextos sociales donde existe una censura impuesta por el Estado, tal como ocurrió en la dictadura fascista italiana o en la antigua Unión Soviética, la traducción representa a menudo una escapatoria para cubrir las necesidades económicas y una oportunidad creativa para los autores cuya ideología se considera sospechosa o de dudosa lealtad al régimen. En tales circunstancias, la traducción se puede considerar incluso como una actividad política subversiva.

La transmisión de ciertos valores estéticos a través de la traducción literaria, incluso para un público reducido como el existente en los tiempos del fascismo en Italia, tiene (y tuvo) efectos innegables a corto y a largo plazo.

Pavese ... saw translation as a means of providing a vital service for Italian readers, because it showed them that literature was not necessarily restricted to what fascism wanted it to be ... The myth of America as embodying a harsh class struggle and at the same time Utopian principles, posed a direct challenge to the fascist view of the world.¹⁰²

Pavese ... consideró la traducción como un medio de ofrecer un servicio imprescindible a los lectores italianos, al demostrarles que la literatura no tenía por qué ceñirse a lo que el fascismo quería que fuera ... El mito de los Estados Unidos como símbolo de la lucha dura entre clases y, a la vez, de los principios más utópicos, ofrecía un contraste directo frente a la perspectiva fascista sobre nuestro mundo.

La traducción, para ser un medio subversivo eficaz y para que el traductor pueda mediar como agente libre o como contrabandista, tiene que dirigirse a un público determinado. Si no hay público para los productos importados semiclandestamente, no vale la pena correr el riesgo. Al efecto existe un paralelismo con el humor como liberación de la norma impuesta (la censura) y de la variante extrema del mismo, el denominado *humor de supervivencia*.

¹⁰² Citado en LEFEVERE, A., et al.: "The Reins of Power". En DELISLE, J. & WOODSWORTH, J. (eds.) (1995): *Op. Cit.*; pp. 130-153.

La traducción, por ende, puede funcionar como “válvula de escape” en tiempos de opresión política y social y permite a los intelectuales expresarse subversivamente enmascarados en “el otro”. Al traductor chino Yan Fu se le conoce por su actividad traductológica inmediatamente posterior a la firma del Tratado de Shimonoseki (1895), cuando China reconoce su derrota a manos de Japón. Una cuidadosa selección de obras y una presentación adaptada a los hábitos de lectura del nuevo público hizo que se cumpliera su intención de prevenir a la nación de la amenaza de los japoneses hasta tal punto que sus obras se reeditaban cada vez que China se veía amenazada (en 1931 y en 1981-82)¹⁰³.

El intercambio de valores culturales y la unificación conseguidos por medio de la traducción son el resultado de un arduo proceso de negociación de valores entre marcos conceptuales, a veces, radicalmente divorciados el uno del otro, haciendo que el traductor entienda lo que Benjamin Lee Whorf describe de la siguiente manera:

We are thus introduced to a new principle of relativity, which holds that all observers are not led by the same physical evidence to the same picture of the universe, unless their linguistic backgrounds are similar, or can in some way be calibrated.¹⁰⁴

Así se nos presenta un nuevo principio de la relatividad que sostiene que todos los observadores de un mismo fenómeno físico no llegan al mismo cuadro mental, a menos que su experiencia lingüística sea parecida o pueda, de alguna manera, equipararse.

Transfere Necesse Est constituyó un llamamiento a los investigadores del congreso de Budapest de 1996 para que se llevase a cabo un estudio sociológico de la traducción en cada país para investigar qué se traduce, dónde, cuándo y por qué.

Todo acto de comunicación está circunscrito a unas coordenadas socio-temporales; así que parece lógico que la teoría y el acto de la traducción hayan estado

¹⁰³ En GAMBIER, Y., et al.: “The Transmission of Cultural Values”. En DELISLE, J. & WOODSWORTH, J. (eds.) (1995): *Op. Cit.*; pp. 190-225.

¹⁰⁴ WHORF, B.L. (1956): *Language, Thought and Reality*. Londres: Wiley and Sons.

también relacionados con las circunstancias histórico-sociales de su producción y, más aún, si llevamos la teoría del *skopos* a su lógica conclusión.

Human interaction (and as its subcategory: translation) is determined by its purpose (*skopos*), and therefore it is a function of its purpose - $IA (TrI) = f (Sc) \dots$ The purpose can be described as a function of the recipient: $Sc = f (R)$.¹⁰⁵

La interacción humana (y, por ende, la traducción como sub-categoría) se define por su intención (skopos) y, como tal, está determinada en función de su intención, IA (Trad.) = f (Sc) ... La intención se puede definir en función del receptor: Sc = f (R).

II.4) PERSUADIR AL "OTRO"

II.4.1) LA EQUIVALENCIA FUNCIONAL/RECEPTIVA

Nos encontramos en la era de la información, la tercera revolución de nuestros tiempos después de la agrícola y la industrial, en un mundo posmodernista, *posFordista* donde incluso el concepto del tiempo se ha visto modificado (en favor de las categorías de "tiempo real" y de "tiempo virtual") y sin la existencia de fronteras (ya que en Internet pueden cruzarse todas).

Viajar a lugares lejanos para "consumir" otras culturas ha llegado a ser una práctica estándar y sólo depende del poder adquisitivo de cada uno. La información se produce y se consume rápidamente en un escenario dominado por los medios de comunicación¹⁰⁶.

Life styles are deeply affected by the messages conveyed through mass media. But as McLuhan observed, the media is also the message itself, and humanity has had to adapt to its presence ... Media make and break careers. They also call for rethinking how, as Shakespeare put it, "all the world is a stage" and people make entrances and exits. (KOLLER, 1988:71)

¹⁰⁵ VERMEER, H.J. (1983): "Aufsätze zur Translationtheorie. Heidelberg". Citado y traducido por NORD, CH. (1991): *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi; p. 24.

¹⁰⁶ MCLUHAN, M. (1964): *Understanding Media. The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw-Hill.

Los estilos de vida se ven profundamente afectados por los mensajes comunicados a través de los medios de comunicación. McLuhan observa además que el medio es el mensaje, y los seres humanos hemos tenido que adaptarnos a su presencia ... Los medios de comunicación dictan los triunfos y los fracasos. Nos hacen reformular los guiones y las entradas de los personajes en este mundo, descrito por Shakespeare como "un escenario".

Resulta lógico pensar, entonces, que el papel desempeñado por la traducción también ha podido sufrir alguna modificación. Puede darse bajo la guisa de TAO, tipo "comida basura", un medio acelerado con un fin muy limitado utilizada principalmente cuando se trata de la exportación de cualquier tecnología de vanguardia; puede darse en forma de negociación o mediación al más alto nivel diplomático (tipo ONU, UE o Parlamento Europeo); puede funcionar como uno de los elementos integrantes de la publicidad, de la propaganda y de la política, donde se utiliza la interpretación retocada de los hechos para ofrecer una versión digerible de las indigestas realidades brutales de un mundo donde la configuración de las grandes urbes es cada vez más multiétnica. Como dice Marshall McLuhan, hoy en día "The Medium is the Massage"¹⁰⁷ (*El medio representa el masaje*). El aspecto funcional de la traducción actual es de tal importancia que, a menudo, el lenguaje se reduce a símbolos o iconos (como los que utilizamos en el menú del ordenador) para superar los obstáculos producidos por el trasvase del significado de un idioma a otro.

Tal es la configuración de nuestra realidad en la era de la Informática y la tecnología de la información, que la mayor parte de nuestros textos son *vocativos* con enfoque *funcional*. Nos preocupamos de vender nuestros productos a través de un cuidadoso *márketing* de grupos definidos según sus características de consumo, género y rol. Intentamos utilizar la comunicación para inspirar confianza en lo que queremos vender. Si hay un fin, hay un medio para alcanzarlo. No es de sorprender, por lo tanto, que el enfoque principal de la metodología de la traducción haya sido la teoría del *skopos* de Vermeer.

What the *skopos* states is that one must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The

¹⁰⁷ McLuhan, M. (1997): *The Medium is the Massage*. Nueva York: McGraw-Hill.

theory does not state what the principle is: this must be decided separately in each specific case ... The *skopos* theory merely states that the translator should be aware that *some* goal exists, and that any given goal is only one among many possible ones. (How many goals are actually realizable is another matter). We might assume that in at least some cases the number of realizable goals is one only.¹⁰⁸

Lo que afirma el skopos es que uno debe traducir, consciente y constantemente, de acuerdo con algún principio fijo del texto meta. La teoría no fija el principio: éste debe establecerse en cada caso ... La teoría del skopos sólo afirma que el traductor debe ser consciente de que existe alguna meta, y que puede ser una o varias. (La cantidad es otro tema). Podemos dar por supuesto que, al menos, en algunos casos, se limita a una”.

Los tiempos exigen de las personas una mayor flexibilidad, que sepan adaptarse a las circunstancias laborales y sociales. La teoría del *skopos* admite la *adaptación* del texto original para que sea adecuado a la finalidad comunicativa predestinada (por el iniciador) en el nuevo entorno lingüístico.

No podemos pretender ni exigir la equivalencia de la traducción; el valor del texto final se distingue por su adecuación, es decir, por la elección apropiada de los signos lingüísticos en el plano sintáctico, semántico y pragmático, con respecto a las diferentes características del círculo de lectores al que se dirige.¹⁰⁹

Los procesos de reorganización y de reunificación que se dan en todo el mundo hacen que idiomas casi desaparecidos surjan de las cenizas y se reestablezcan, consolidándose también a través de procesos elaborados de recreación y adaptación a la nueva realidad. Estos idiomas crean problemas de nueva índole para la traducción, tales como la capacitación, la competencia y la consolidación en el nuevo entorno lingüístico.

¹⁰⁸ VERMEER, H.J. (1989): “Skopos and Commission in Translational Action”. En CHESTERMAN, A. (ed.): *Readings in Translation Theory*. Oy Finn Lectura Ab.; pp. 182-3.

¹⁰⁹ REISS, K. & VERMEER, H.J. (1991): *Fundamentos para una Teoría Funcional de la Traducción*. Traducido al español por GARCÍA REINA, S. y MARTÍN DE LEÓN, C. (1996), Madrid: Ediciones Akal.

Este afán por resucitar los idiomas quasi-moribundos surge de la necesidad imperiosa de diferenciarse en un mundo cada vez menos diferenciado, donde todos llevan *Levis* o *Nikes*, beben *Coca-Cola* y comen hamburguesas de *McDonalds*, a la vez que trabajan en entorno *Windows* con *Microsoft* en su *PC*. Se siente la necesidad de personalizar el lenguaje en este mundo cada vez más impersonal, donde se puede hacer todo desde la propia casa sin necesidad de interactuar con nadie, a menos que sea a través de la fría e inanimada interfase del ordenador, al igual que sucede en la película "La Red".

Una mayor personalización o mayor identidad a través del lenguaje implican, a su vez, un espíritu más crítico con respecto al lenguaje en sí. Normalmente da como fruto un periodo de gran creatividad, donde la gente crea y recrea todos los ricos matices de su nuevo juguete, el idioma. Se disfruta del lenguaje como herramienta para investigar una recreada realidad. La traducción, necesariamente, como uso comunicativo del lenguaje sigue las mismas pautas y establece un modelo funcional de recreación.

El humor de la incongruencia percibida representa igualmente una celebración de la diferencia del idioma y de su plasticidad. ¿Esta celebración del lenguaje como semiótica social, símbolo de la diferencia (o de la "*différance*" para utilizar el célebre término acuñado por Derrida¹¹⁰) nos lleva irremediablemente a concluir que cualquier uso creativo de los recursos del idioma original no se puede traducir, si tal uso está diseñado *ex profeso* para que el lenguaje se salte las normas y se salga del marco conceptual? ¿Podemos encontrarnos maneras cada vez más creativas para hacer que encajen los distintos "mundos conceptuales" de Whorf? ¿Formas que nos permiten manejar elementos que se apartan de la norma? ¿Podemos organizar los elementos que están fuera del marco conceptual original dentro de unos marcos conceptuales alternativos? ¿Puede el contenido funcional de nuestra traducción producir una *equivalencia receptiva* entre el receptor del texto original y el nuevo receptor? La teoría del *skopos* de la traducción ¿puede llegar a comunicar efectivamente el humor

¹¹⁰ DERRIDA, J. (1968): "Différance". En ADAMS & SEARLE (1986): *Critical Theory Since 1965*. Florida: Florida State University Press.

creado por la incongruencia percibida en los textos cuyo sentido va más allá del significado superficial de los signos léxicos?

The demand for fidelity, however, is subordinate to the skopos rule, for, if the skopos demands a change of function, the required standard will no longer be intertextual coherence with the source text, but adequacy or appropriateness with regard to the skopos. (REISS & VERMEER, 1984:139)¹¹¹

La exigencia de la fidelidad, no obstante, es secundaria a la norma del escopo porque, si según el escopo debe haber cambio de función, el precepto requerido no consiste en una coherencia intertextual con el texto original sino en el grado de adecuación con el escopo objetivo.

Cuando el sentido o el significado se sale del marco conceptual ¿puede reproducirse este efecto en otro idioma? ¿Cuáles son las pautas que aplicamos para evaluar si hay adecuación al escopo objetivo? Como dice Sapir:

The fact of the matter is that the “real world” is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group. No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The world in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached.¹¹²

Nuestro “mundo real”, de hecho, se construye inconscientemente sobre todo, a partir de las convenciones lingüísticas del grupo. No puede haber dos idiomas lo suficientemente parecidos para que se consideren representativos de la misma realidad. El universo de los distintos grupos sociales es personal e intransferible, y no es sólo el mismo universo con distintas etiquetas aplicadas a él.

II.5) EL SENTIDO EN EL TEXTO Y EN SU TRADUCCIÓN

Text is meaning and meaning is choice, an ongoing current of selections each in its paradigmatic environment of what *might have* been meant (but was not). It is the paradigmatic environment ... that must provide the basis of the

¹¹¹ Citado en NORD, CH. (1991): *Op. Cit.*

¹¹² Citado en MANDELBAUM, D. (ed.) (1949): *Selected Writings in Language, Culture and Personality* by Edward Sapir. Los Angeles: Berkeley.

description, if the text is to be related to higher orders of meaning, whether social, literary or of some other semiotic universe. (HALLIDAY, 1978:137)

El texto constituye una unidad de sentido y el sentido representa un proceso constante de elecciones entre opciones, cada una enmarcada en su entorno paradigmático, que podrían haber configurado el sentido del texto (pero no lo hicieron). Es el entorno paradigmático ... el que debe constituir la base de la descripción si el texto va a relacionarse con otras jerarquías superiores del sentido, sean sociales, literarias o semióticas.

Un texto tiene varias estructuras *superficiales* lingüísticas vinculadas a las estructuras gramaticales, léxicas y fonológicas. Sin embargo, detrás de la forma, la fachada estructurada lingüística, hay toda una estructura *profunda* que constituye el *sentido* del texto: el sentido que hay que traducir. Este sentido va enmarcado dentro de una macro-estructura, un prototipo de texto con sus correspondientes normas de discurso y organización. La equivalencia *formal* es aquella donde se respeta el nivel sintáctico-semántico y donde prima la letra del autor, es decir, se centra en la forma y no en el contenido (por la importancia de la autoría) constituye una *equivalencia superficial*. Sin embargo, Beekman y Callow nos recuerdan que:

In every text that one may want to translate, there will be information which is *implicit*; that is, it is not stated in an *explicit* form in the text itself. Some information, or meaning, is left *implicit* because of the structure of the source language; some because it has already been included elsewhere in the text, and some because of shared information in the communication system. However, the *Implicit* information is part of the meaning which is to be communicated by the translation, because it is part of the meaning intended to be understood by the original writer¹¹³.

En cada texto que uno quiere traducir, hay información implícita; es decir, no se hace constar de una manera explícita en el texto mismo. Alguna información, o algún sentido, está implícito debido a la estructura del idioma original; otra información queda implícita ya que se explica en otra parte del texto; y hay otra información implícita que depende de la información común compartida del sistema de comunicación. Sin embargo, la información implícita forma parte importante del sentido que el traductor tiene que comunicar en la traducción, ya que constituye parte de la intención original de la comunicación del autor.

¹¹³ BEEKMAN, J. and CALLOW, J. (1974): *Translating the Word of God*. Michigan: Zondervan, Grand Rapids; p. 38.

La interpretación de un texto se ve condicionada siempre por su relevancia para el receptor. Por lo tanto, depende del contexto. Si el receptor tiene todo un bagaje de presuposiciones culturales distintas de las presuposiciones culturales sobre las que se basa la implicatura, corre el riesgo de equivocarse en la interpretación del sentido. Lvóvskaya nos apunta al respecto:

Siendo el sentido una categoría comunicativa y subjetiva, no depende de las no coincidencias entre dos lenguas, sino de la mentalidad, concepción del mundo, costumbres, valores, así como de la misma realidad en que se mueve el individuo, en fin, de los múltiples factores que forman el polisistema cultural y la idiosincrasia de todos y de cada uno de sus representantes.¹¹⁴

El sentido del texto tiene que estar adecuado a la función y a la situación. El texto traducido tiene que alcanzar la equivalencia comunicativa mediante el respeto de los requisitos semánticos, textuales y *situacionales*.

La traducción tiene que reunir la *equivalencia funcional* junto a la *equivalencia de relevancia* para el receptor. Debe reflejar su marco cognitivo, sus prototipos de textos. El texto traducido debe representar una configuración, según Neubert & Shreve (1992:127): "*socially efficient, situationally effective and communicatively appropriate*" ("socialmente eficaz, situacionalmente efectiva y adecuada desde la perspectiva comunicativa"). Al respecto, Sperber y Wilson (1986:46) afirman:

Human cognition is relevance-oriented, and that as a result, someone who knows an individual's cognitive environment can infer which assumptions he is likely to entertain.

La cognición humana se orienta por la relevancia y, como resultado, alguien que conoce el entorno cognitivo de otra persona puede inferir qué tipo de presuposiciones tendrá internalizadas.

La traducción es un acto comunicativo y lo que se procura comunicar es el sentido latente de los enunciados de una manera que sea contextualmente relevante

¹¹⁴ LVÓVSKAYA, Z. (1997): *Problemas Actuales de la Traducción*. Granada: Granada Lingüística y Método Ediciones.

para el nuevo receptor. Es decir, el texto traducido debe reunir los efectos contextuales adecuados para que el receptor pueda captar el sentido sin un enorme e innecesario esfuerzo de procesamiento. Gutt lo explica de la siguiente manera:

If we ask how the translation should be expressed, the answer is: it should be expressed in such a manner that it yields the intended interpretation without putting the audience to unnecessary processing effort. Hence considerations of relevance constrain both the intended interpretation of the translation and the way it is expressed, and since consistency with the principle of relevance is always context-dependent, these constraints, too, are context-determined.¹¹⁵

Si nos preguntamos cómo se debe expresar la traducción, la respuesta es la siguiente: debe expresarse de tal manera que ofrece la interpretación intencionada sin obligar al receptor hacer ningún esfuerzo innecesario de procesamiento. Por lo tanto, la consideración de la relevancia restringe tanto la interpretación intencionada de la traducción y la manera en la que se expresa. El principio de la relevancia, además, está siempre limitado por el contexto así que las restricciones anteriormente reseñadas vienen determinadas también por el contexto.

La comunicación no-verbal jamás puede estar explícita. Funciona mediante representaciones semánticas, a través de “*blueprints for propositions*”¹¹⁶ (“borradores de propuestas”). El receptor llega al sentido mediante los borradores de propuestas, las representaciones semánticas, gracias a la aplicación de su contexto o de su *entorno cognitivo*. Podemos decir que el traductor no está traduciendo sólo palabras, sino estructuras asociativas enmarcadas en textos. Sperber y Wilson (1986:43) explican el proceso comunicativo de la siguiente manera:

Communication requires some degree of co-ordination between communicator and audience on the choice of code and a context. The notion of mutual knowledge is used to explain how this co-ordination can be achieved ... Co-ordination problems are avoided, or considerably reduced, in dancing, by leaving the responsibility to one partner who leads, while the other has merely to follow. We assume that the same goes for communication.

¹¹⁵ GUTT, E. (1991): *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Oxford: Basil Blackwell; p. 102.

¹¹⁶ BLAKEMORE, D. (1987): *Semantic Constraints on Relevance*. Oxford: Blackwell.

It is left to the communicator to make correct assumptions about the codes and contextual information that the audience will have accessible and be likely to use in the comprehension process.

La comunicación requiere cierto grado de coordinación entre el emisor y el receptor con respecto a la elección del código y del contexto. La noción de los conocimientos mutuos se utiliza para explicar cómo se logra esta coordinación ... Los problemas de coordinación en el baile pueden evitarse o, al menos, reducirse si se deja la responsabilidad de dirección a un miembro de la pareja. El otro sigue las direcciones del primero. Suponemos que algo parecido ocurre en la comunicación. La responsabilidad de llegar a las presuposiciones correctas con respecto al código y a la información contextual asequibles al receptor y aplicables en el proceso de la comprensión recae en el emisor.

El sentido, por lo tanto, es cosa de dos: el traductor y, en este caso, el nuevo destinatario del texto. Como dice Todorov al respecto:

Un texto es sólo un *picnic* en el que el autor aporta las palabras, y los lectores el sentido.¹¹⁷

Esta relación comunicativa entre emisor y receptor en el humor, junto a los elementos constituyentes de la coordinación comunicativa textual para una traducción que reúna los requisitos de la equivalencia de relevancia, forman la base del análisis del siguiente capítulo.

¹¹⁷ TODOROV, T. (1987): "Viaggio nella critica americana". En *Lettera*, 4. Citado por ECO, U. (1992): *Interpretación y Sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.

III

LOS MARCOS COMUNICATIVOS EN EL HUMOR

III.1) EL LENGUAJE COMO SEMIÓTICA SOCIAL

Human beings somehow manage to communicate in situations where a great deal can be assumed about what is manifest to others, a lot can be assumed about what is mutually manifest to themselves and others, but nothing can be assumed to be truly mutually known or assumed. (SPERBER and WILSON, 1986:45)

Los seres humanos, de algún modo, conseguimos comunicarnos en situaciones donde se puede suponer mucho acerca de lo que resulta manifiesto para los otros interlocutores, otro tanto se puede suponer con respecto a lo que resulta mutuamente manifiesto para ellos mismos y los otros interlocutores y nada se puede suponer como mutuamente conocido o presupuesto.

En el capítulo anterior vimos cómo las personas llegamos a comunicar el sentido intencionado de nuestros intercambios comunicativos mediante los “borradores de propuestas”, las representaciones semánticas que se enmarcan dentro de nuestro entorno cognitivo.

Hay coordinación entre los dos participantes en el “baile” comunicativo: uno, el emisor, dirige, y el otro, el receptor, le sigue los pasos. Es decir, de todas formas ambos participan activamente en la reconstrucción y feliz consecución del acto. Gumperz subraya este hecho cuando comenta:

Communication is a social activity requiring the coordinated efforts of two or more individuals. Mere talk to produce sentences, no matter how well formed or elegant the outcome, does not by itself constitute communication.¹¹⁸

La comunicación constituye una actividad social que requiere de los esfuerzos coordinados de dos o más personas. Hablar por hablar, por muy bien formadas o elegantes que sean las frases, no por sí solo constituye comunicación.

No obstante, hay actos de coordinación que requieren de más iniciativa e independencia por parte del receptor que otros. Aprendemos el vals como baile de salón estándar y su ejecución no requiere de un alto grado de pericia ni por parte de quien marca el paso en la pareja ni por parte de quien se deja llevar. Sin embargo, “Hacen falta dos para bailar un tango” reza el dicho, poniendo así al tango como paradigma de la necesidad de total compenetración entre ambos participantes.

Según el grado de complejidad del acto comunicativo humorístico, hay una relación distinta entre los dos participantes: el emisor y el receptor. Esta relación viene señalada a través de los marcadores y signos lingüísticos: lo que Neubert y Shreve (1992:97) denominan como *anclajes proposicionales*.

III.1.1) LOS GUIONES Y LOS ESCENARIOS

Hemos visto que cualquier texto es el resultado de un proceso selectivo. Constituye “el significado elegido” de entre toda la amplia gama de posibles significados y configura, interpretado en el contexto, un sistema o sub-sistema específico de la semántica, normalmente asociado con un determinado escenario o contexto social. A estos textos asociativos los denominamos *guiones*¹¹⁹.

¹¹⁸ GUMPERZ, J. (1982): *Discourse Strategies: Studies in Interactional Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹¹⁹ SCHANK, R.C. & ABELSON, R.P. (1977): *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. New Jersey: Lawrence Erlbaum.

SCRIPTS are stabilized plans called up very frequently to specify the roles of participants and their expected actions ... Scripts thus differ from plans by having a pre-established routine.¹²⁰

Los GUIONES constituyen planes establecidos aplicados para designar claramente los papeles de los diversos participantes y la interacción anticipada ... Los guiones funcionan de distinta manera a los planes, ya que poseen una rutina pre-establecida.

El niño que aprende a hablar su lengua materna, aprende a significar. La primera etapa consiste en manejar las “cosas” al nivel de la “designación” a través de los referentes. Es, según Halliday (1978:121), el nivel referencial, “*ideational*”.

A medida que avanza en el proceso de socialización, el niño aprende a interactuar con otros; a manejar la comunicación *interpersonal* para controlar los actos de las otras personas o influir en ellas e internaliza los *guiones* que le van a servir para negociar y dirigir el comportamiento de las personas que lo rodean. De este modo, no tarda mucho en desarrollar un “*proto-lenguaje*” organizado por funciones (objetivos y medios necesarios para alcanzarlos), es decir, categoriza toda una serie de esquemas, planes y usos del lenguaje, en definitiva, los guiones adecuados y aceptables según la situación social. Podemos decir que construye una serie de *escenarios* verbales.

De la misma manera, todos nosotros procuramos comunicarnos de la forma más eficaz y efectiva posible, pero sólo podemos lograr este objetivo si tenemos un conjunto estable y consolidado de prototipos semióticos que delimitan y enmarcan las posibilidades dinámicas del lenguaje e impiden que se aleje en demasía del signo referencial. Neubert y Shreve (1992:48) comentan al respecto:

In text comprehension, the receiver builds a model of what the linguistic signs are supposed to mean. The distinction, simply put, is one of meaning first (production) and meaning last (understanding). It is not a distinction between active sender and passive receiver; both are active participants in the textual process.

¹²⁰ BEAUGRANDE, R. DE & DRESSLER, W. (1981): *Op. Cit.*; p. 91.

El destinatario, a la hora de interpretar un texto, construye un modelo basado en los supuestos significados de los signos lingüísticos elegidos. En otras palabras, existe una distinción entre el primer significado (del emisor) y el último significado (del receptor). No se representa una distinción entre el emisor activo y el receptor pasivo, ya que ambos participan de una manera activa en el proceso de la interpretación del texto.

III.1.2) LOS SIGNOS Y EL SIGNIFICADO

El lenguaje (es decir, los “borradores de propuestas” a los que aludimos anteriormente) representa el eje de todo proceso social y resulta sumamente eficaz a la hora de codificar las categorías sociales. Edward Sapir afirma que:

Concept does not attain to individual and independent life until it has found a distinctive linguistic embodiment. As soon as the word is at hand, we instinctively feel with something of a sigh of relief, that the concept is ours for the handling. Not until we own the symbol do we feel that we hold the key to the immediate knowledge or understanding of the concept.¹²¹

El concepto no alcanza una vida personal e independiente hasta que tenga su propia forma lingüística. Tan pronto como convirtamos el concepto en palabra, suspiraremos instintivamente, aliviados ante la perspectiva de poder manejar por fin el concepto con soltura. Sólo cuando dominamos al símbolo, sentimos como si realmente estuviésemos en posesión de la verdad con respecto al concepto.

Las palabras y el lenguaje en general, nos ayudan a recordar las ideas y, lo que es más importante aún, nos permiten almacenar datos y normalizarlos en sistemas o en marcos conceptuales. Estos marcos conceptuales se organizan por categorías o, lo que viene a ser lo mismo, por parcelas, lo que nosotros apreciamos como “la verdad”.

Aplicamos etiquetas a estas distintas categorías donde catalogamos todas nuestras experiencias vitales. Estas categorías se organizan según el principio de Wittgenstein de “*family resemblances*”, es decir, por “*parecido*” o “*aparente parentesco*”. Significa que todos los componentes tienen elementos coincidentes sin

¹²¹ Citado en MANDELBAUM, D. (ed.) (1949): *Op. Cit.*

que ninguno de estos elementos sea común a todos, ni que pueda utilizarse un elemento en exclusiva para definir a todos los miembros de la familia.

Nuestra organización de los textos y de los actos de habla sigue exactamente las mismas pautas. Además, por mucho que progrese siempre nos remitiremos a los clásicos y a sus categorías de “prototipos” y “marcos” para los textos. Los textos no pertenecen a una sola familia sino que tienen un parentesco o parecido dominante con una familia patrón específica. Poseen un enfoque dominante contextual.

III.1.3) LOS PROTOTIPOS

Prototypes account for all the features of textuality: intentionality, acceptability, situationality, informativity, coherence, cohesion, and intertextuality. Identifying the linguistic mechanisms that can be used to integrate these seven textual features in target texts is the translator's main task ... this superstructure details the who, what, when, where, and how of textual communication.¹²²

Los prototipos cubren todos los aspectos de la textualidad: es decir, la intención, la aceptabilidad, la situación, la información, la coherencia, la cohesión, y la intertextualidad. La tarea principal del traductor consiste en localizar los mecanismos lingüísticos que permitan integrar estas siete características textuales en los textos metas ... esta superestructura nos detalla quién, qué, cuándo, dónde y el cómo de la comunicación textual.

En este caso nos remitimos a Bühler y su definición de las funciones de la superestructura de la teoría de la comunicación¹²³, originalmente propuesta en la obra aristotélica *Rhetorica*. Sin embargo, las funciones textuales de Bühler también han sufrido varias modificaciones, sobre todo en las denominaciones, fruto de la investigación de la Escuela de Praga y de prestigiosos teóricos de la traducción, como pueden ser Hartmann (1980)¹²⁴ y Reiss (1971)¹²⁵. Las categorías originales, no

¹²² VAN DIJK, T.A. (1980): *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

¹²³ BÜHLER, K. (1934/65): *Sprachtheorie*. Stuttgart: G. Fischer.

¹²⁴ HARTMANN, R.R.K. (1980): *Contrastive Textology*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.

¹²⁵ REISS, K. (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Kronberg: Scriptor.

obstante, nos parecen lo suficientemente válidas como para seguir utilizándolas y representan, de hecho, uno de los patrones de oro que se repite en obra tras obra sobre teoría y práctica de la traducción y la comunicación intercultural.

Thus the old rhetorical division deliberative-forensic-epideictic can be re-interpreted in the functional terms of communication theory as hearer-oriented “operative”, speaker-oriented “expressive”, and reality-oriented “representational”, which some literary structuralists have equated with “conative-persuasive”, “emotive-poetic” and “referential-technical”.¹²⁶

Así que la vieja división retórica entre deliberada-forense-epideictica puede reinterpretarse en los términos funcionales de la teoría comunicativa como “operativa”, es decir, dirigida al público; “expresiva”, es decir, emanada del orador; o “representativa”, es decir, orientada a la realidad. Algunos estructuralistas literarios han tenido a bien hacerlos equivaler como “conativa-persuasiva”, “emotiva-poética” y “referencial-técnica”.

Las categorías funcionales de Vocativa, Expresiva e Informativa (para seguir el mismo orden de la cita anterior), acuñadas originalmente por Bühler y explicitadas por Newmark¹²⁷, nos siguen pareciendo las más adecuadas para los fines de esta tesis, aunque añadimos la categoría de función Autoritativa (asumida originalmente bajo la categoría de función Expresiva, siempre según Bühler) en el sentido de la Autoridad Divina para tratar la función de la Biblia en sus primeras traducciones.

Como podemos observar, esto explica en gran medida la dicotomía entre traducción “literal” y “literaria” que hemos sufrido hasta la actualidad. Esta idea del texto como “verdad objetiva”, como “representación de la realidad” funciona mayoritariamente al nivel del prototipo del texto *informativo*, aunque, evidentemente, hay un importante elemento solapado de la función *expresiva*.

Dentro del constructo de la semiótica social de Halliday, el texto con función *informativa* dominante tipifica el uso del lenguaje al nivel *ideacional*, es decir, el valor representativo del léxico; en otras palabras:

¹²⁶ HAWKES, T. (1977): *Structuralism and Semiotics*. Londres: Methuen.

¹²⁷ NEWMARK, P. (1981): *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.

The component through which the language encodes the cultural experience, and the speaker encodes his own individual experience as a member of the culture. It expresses the phenomena of the environment: the things ... of the world and of our own consciousness, including the phenomenon of language itself; and also the "metaphenomena", the things that are already encoded as facts and as reports. (HALLIDAY, 1978:182)

El componente a través del cual el lenguaje codifica la experiencia cultural y el locutor codifica su propia experiencia individual como parte de la cultura. Expresa los fenómenos del entorno: de los objetos ... del mundo y de la propia conciencia. Incluso expresa el fenómeno del lenguaje mismo junto con los "metafenómenos", las cosas ya codificadas como hechos e informes.

III.2) LAS TRES REPRESENTACIONES DE LA REALIDAD

III.2.1) EL ACTO LOCUCIONARIO. LA REALIDAD "OBJETIVA"

En el prototipo del texto informativo, el enfoque contextual dominante, para utilizar el término acuñado por Werlich¹²⁸, lo constituye el lenguaje como "acción", como "la realidad tal como se ve", el aspecto *locucionario* del acto de habla, según Austin¹²⁹.

Los "metafenómenos" a los que se refiere Halliday abarcan los estereotipos y las estructuras comunes asociativas, o marcos conceptuales mutuos, adquiridos por todos los miembros de una misma comunidad y consolidados a través de la copresencia lingüística. Dice Barthes:

The stereotype is the word repeated without any magic, any enthusiasm, as though it were natural, ... Nietzsche has observed that "truth" is only the solidification of old metaphors. So, in this regard the stereotype is the present path of "truth"¹³⁰

El estereotipo es la palabra repetida sin magia, sin entusiasmo, como si fuera natural, ... Nietzsche observa que la "verdad" consiste en la mera

¹²⁸ WERLICH, E. (1976): *A Text Grammar of English*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

¹²⁹ AUSTIN, J.L. (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

¹³⁰ BARTHES, R. (1975) (trad. por MILLER, R. (1990): *The Pleasure of the Text*. Oxford: Basil Blackwell.

consolidación de viejas metáforas. Así, a este respecto, podemos considerar al estereotipo como el camino actual "verdadero".

Este tipo de contexto se denomina "contexto mutuo cognitivo"¹³¹ y está construido sobre una base de "presuposiciones mutuamente manifiestas".

Our empirical thinking is rife with generalizations and inference principles that we are not conscious of when we use them, if we are conscious of them at all. ... Whatever these processes are, whatever activates them, whatever principles or strategies are involved, they work, and work well.¹³²

Nuestra conceptualización empírica está repleta de generalizaciones y principios de inferencia que utilizamos de una manera completamente inconsciente, si es que tenemos alguna vez conciencia de ellos ... Cualesquiera que sean los procesos y la manera de activarlos y cualesquiera que sean los principios y las estrategias empleados, funcionan y funcionan bien.

El valor "economizador" de los estereotipos a la hora de establecer marcos referenciales familiares que el público pueda reconocer de inmediato y sin crítica, nos lleva a clasificarlos como parte de la "realidad objetiva" y, como tal, elemento habitual del humor destinado a un público general por su familiarización con el concepto estereotipado. Según Neubert y Shreve (1992:59):

This organisation of experience may be referred to as "framing", and the knowledge structures themselves as "frames".

Esta organización de la experiencia puede denominarse "enmarque" y las estructuras cognitivas en sí, "marcos".

La solidez, bien sea ilusoria, convencional de los conceptos expresados en el lenguaje *ideacional* o de *designación*, estabiliza lo que Fowler denomina como

¹³¹ SPERBER, D. & WILSON, D. (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell.

¹³² BACH, K. & HARNISH, R. (1979): *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge, MA: MIT Press.

“*discriminating grid*”¹³³ (“filtro discriminador”) de las personas y permite que puedan ver el universo como un contexto ordenado.

III.2.1.1) TRES TIPOS DE COORDINACIÓN COMUNICATIVA ENTRE EMISOR Y RECEPTOR. EL HUMOR UNIVERSAL (INCLUIDOS/EXCLUIDOS)

Hemos intentado mostrar que existe conocimiento mutuo en el caso del humor denominado Universal con respecto al *re* u objeto que suscita el humor.

LaFave¹³⁴, parece demostrar que cuanto mejor parado resulta el “grupo de referencia positiva” y peor el “grupo de referencia negativa”, más efectivo es el humor: una clara ejemplificación de la Teoría de la Superioridad. En este contexto, ninguno de los dos interlocutores pertenece al grupo de los *excluidos* o *out-group*, salvo raras ocasiones en las que un excluido provoca el humor a expensas suyas para evitar males mayores¹³⁵.

El concepto de Bergson de la “rectificación social” delimita el elenco de personajes estereotipados que podemos utilizar como blancos en este tipo de humor: borrachos, tacaños, torpes, suegras, jóvenes y viejos. No requiere de ningún mecanismo sofisticado para señalar la intención humorística y el “umbral” de

¹³³ FOWLER, R. (1986): *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

¹³⁴ LAFAVE, L. (1972): “Humor Judgments as a Function of Reference Groups and Identification Classes”. En GOLDSTEIN & MCGHEE (eds.): *The Psychology of Humor*. Nueva York-Londres: Academic Press.

¹³⁵ LaFave (1961) demuestra que el concepto del “grupo referencial” puede utilizarse como una manera eficaz de predecir las reacciones al humor en una experiencia realizada entre cuatro grupos (católicos, testigos de Jehová, anabaptistas y agnósticos):

“... jokes tended to be judged as funny by Ss whose reference (identification) group is esteemed, and whose outgroup is disparaged, and to be judged unfunny by Ss whose reference group is disparaged and whose outgroup is esteemed” (“... Los sujetos cuyo grupo referencial (de identificación) recibía una valoración positiva frente a la crítica que recibe el grupo excluido, encontraban que los chistes eran realmente graciosos mientras que los sujetos pertenecientes al grupo referencial criticado no consideraban a los chistes graciosos en absoluto). (Tesis Doctoral inédita: Universidad de Oklahoma).

Citado por MARTINEAU, W.H. (1972): “A Model of the Social Functions of Humor”. En GOLDSTEIN & MCGHEE (eds.): *Op. Cit.*; p. 110.

conocimientos mutuos y experiencia previa se sitúa relativamente bajo, de tal manera que el público tiene fácil acceso al humor y se mueve fácilmente de la disposición télica a la paratélica.

Katharina Reiss¹³⁶ dice con respecto a este tipo de texto:

Here the *topic* itself is in the foreground of the communicative intention and determines the choice of verbalization. In the interest of merely transmitting information, the dominant form of language here is functional language. The text is structured primarily on the semantic-syntactic level.¹³⁷

En este tipo de texto, es el tema mismo el que tiene mayor relevancia en la intención comunicativa y determina, por lo tanto, las decisiones con respecto a la verbalización. Nos interesa transmitir información sin más, así que el aspecto dominante del lenguaje es el funcional. El texto se estructura principalmente al nivel semántico-sintáctico.

III.2.2) EL ACTO ILOCUCIONARIO. LA REALIDAD "SUBJETIVA"

En el prototipo de texto con función *expresiva* dominante, el enfoque indirecto del proceso comunicativo reside en el público y en la necesidad de comunicarle algo nuevo. El estilo ideal para este tipo de texto lo constituye "el efecto equivalente".

Esta metodología se emplea cuando los textos empiezan a traducirse a la lengua vernácula para educar al pueblo y así democratizar la cultura. Existe un intento de salirse de las convenciones consabidas del marco conceptual e intentar expresar y captar la realidad de "el otro". La metodología se centra en el enfoque sobre el componente semántico *interpersonal* y el *tono* del contexto social (Halliday, 1978:183). El lenguaje se ve desde su aspecto *ilocucionario*¹³⁸, invita a una respuesta

¹³⁶ REISS, K. (1976): "Text types, translation types and translation assessment". En CHESTERMAN, A. (ed.) (1989): *Readings in Translation Theory*. Finland: Loimaan Kirjapaino Oy.

¹³⁷ LOTMANN, J. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Munich: Piper.

¹³⁸ AUSTIN, J.L. (1962): *Op. Cit.*

y sigue un plan relevante hacia un objetivo claramente definido. Dice Reiss (1976:109) al respecto:

Here the sender is in the foreground. The author of the text creates his topics himself; he alone, following only his own creative will, decides on the means of verbalization. He consciously exploits the expressive and associative possibilities of the language in order to communicate his thoughts in an artistic, creative way. The text is doubly structured: first on the syntactic-semantic level, and second on the level of artistic organisation.

En este tipo de texto, el dominio contextual es del emisor. El autor crea sus propios temas; sólo él determina los medios utilizados para su verbalización siguiendo los designios de su voluntad creativa. Explora conscientemente las posibilidades expresivas y asociativas del lenguaje para comunicarse de una manera estética y creativa. El texto tiene una doble estructura: primero, el nivel sintáctico-semántico, y segundo el nivel de la organización artística.

El aspecto interpersonal hace imprescindible una coincidencia casi total entre el mundo inferencial del emisor y el del público para que se logre la comunicación. El emisor y el receptor tienen que compartir valores con respecto a la intencionalidad y la relevancia para que la nueva información pueda procesarse correctamente. En palabras de Neubert y Shreve (1992:73):

Intentionality is associated with acceptability. The author's original goals in writing the text cannot be achieved if the reader cannot figure out what the text is supposed to do ... The receiver must be able to determine what kind of text the sender intended to send, and what has to be achieved by sending it.

La intencionalidad va ligada a la aceptabilidad. Los objetivos originales del autor cuando escribe el texto no pueden lograrse a menos que el lector tenga claro cual es la intención del texto ... El receptor debe poder definir exactamente qué tipo de texto quiso enviar el emisor, y qué esperaba conseguir con ello.

Jerry Palmer comenta algo parecido en su capítulo sobre la relación entre el humor y la comprensión.

What is suggested by these brief -and speculative- comments about the reception of humour is that the preconditions of its success include a very tight

fit between the culture out of which a joke is produced and the culture of its receiver; this tight fit produces something like a common "frame of mind", in which the stock of information held by participants has at least sufficient in common and, crucially, the participants are agreed on the emotional significance of the events that are portrayed.¹³⁹

Lo que quisiera sugerir con este comentario breve y especulativo sobre la recepción del humor es que tiene que haber una coincidencia casi perfecta entre la cultura donde el chiste se produce y la cultura del receptor como prerequisite de su éxito; esta coincidencia produce algo parecido a un "marco conceptual común" donde los participantes manejan la suficiente información en común y, lo que es más crucial, coinciden con respecto al valor emotivo de los acontecimientos retratados.

El público contrasta la nueva información ofrecida con la "realidad objetiva" familiar. Este tipo de texto tiene como objetivo hacer que el público contemple las cosas de otra manera. Este principio básico de la desfamiliarización lingüística se describe magistralmente en la siguiente afirmación de Tomashevsky:

The old and habitual must be spoken of as if it were new and unusual.
One must speak of the ordinary as if it were unfamiliar.¹⁴⁰

*Lo viejo y lo habitual debe describirse como si fuera nuevo e insólito.
Se debe hablar de lo corriente como si fuera desconocido.*

Este tipo de textos logra impactar debido a la utilización deliberada de técnicas lingüísticas destinadas a perturbar las relaciones existentes entre el signo y el concepto significado, tal como ocurre en *Los Viajes de Gulliver*, de Swift, o en *Historia de Cronopias y de Famas*, de Cortázar.

El texto alcanza el éxito total en la comunicación del "sentido" cuando tanto el autor como el receptor comparten marcos *inferenciales* y para que esta situación se dé, las culturas deben coincidir en gran medida para que haya un contexto cognitivo

¹³⁹ PALMER, J. (1994): *Taking Humour Seriously*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

¹⁴⁰ LEMON, L.T. & REIS, M.J. (eds.) (1965): *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press; pp. 11-12.

mutuo. La metodología de la traducción intercultural tiene que recurrir por lo tanto a la compensación y a la explicación para comunicar el sentido. No se puede utilizar este tipo de metodología en la traducción del humor, como veremos más adelante.

III.2.2.1) HUMOR CULTURAL: EL RECEPTOR CÓMPlice

Every aspect of our existence, from the most trivial to the most profound, is molded by group expectations. It should come as no surprise, then, that the sight of a comic ignoring conventions excites us ... because it provides us, vicariously, a moment of freedom from the prison of our adjustments.¹⁴¹

Cada faceta de nuestra existencia, desde la más nimia a la más significativa, se encuentra pre-conformada por las expectativas sociales. No es de sorprender, por lo tanto, que disfrutemos viendo a alguien saltarse las convenciones a la torera ... nos permite, aunque sólo sea por un segundo, librarnos de la cárcel de lo convencional.

La teoría del humor que se centra en la liberación de la tensión anticipada o de la norma impuesta, pone el énfasis en el papel del receptor en la comunicación interactiva. El enfoque es emocional y en casos extremos de adversidad, permitiendo una mayor "cohesión" del *in-group*, es decir, permite sobrevivir. Afirma Clark al respecto:

Humour liberates us from practical and even theoretical concerns and lets us look at the world from a higher, less entangled perspective, as a kind of aesthetic field.¹⁴²

El humor nos libera de las preocupaciones mundanas y teóricas. Nos permite ver el mundo bajo otro prisma, desde una perspectiva más despegada, como si fuera objeto de análisis estético.

La persona que tiene la intención de ridiculizar para criticar debe adoptar una forma de presentación que suavice el impacto de cualquier elemento que pueda causar

¹⁴¹ MINDESS, H. (1971): *Laughter and Liberation*; p. 31.

¹⁴² CLARK, M. (1987): "Humour, Language and the Structure of Thought". En *British Journal of Aesthetics*, vol. 23:3; p. 18.

miedo o compasión. Por eso observa Freud que el comentario en clave de humor permite una crítica que no se toleraría presentada de manera seria.

El fenómeno ridiculizado sólo resulta cómico en virtud de su significado social y por la sutileza con la que se presenta. Es decir, las personas que conocen bien la realidad perciben bien el contraste. Borev, el estético ruso, intenta definir esta perspectiva de lo cómico de la siguiente manera:

In reality, the comical is a socially relevant incongruity ... which, from the point of view of aesthetic ideals, reflects an objective level of the development of reality which deserves to be criticized on emotional grounds (explaining, jocose, ridicule, satirical exposure etc.). The comical in art is a means to uncover the contradictions of reality and as such is an aesthetic form of critique.¹⁴³

En realidad, lo cómico consiste en alguna incongruencia socialmente relevante ... que refleja objetivamente, desde la perspectiva de los ideales estéticos, una realidad que hay que criticar por razones subjetivas (jocosamente, al ridiculizarla, por exposición satírica, etc.). La forma de arte cómico permite desvelar las contradicciones de la realidad y, como tal, es un tipo de crítica estética.

Este tipo de humor exige la connivencia por parte del público. Se presenta de una manera mucho más sutil que el humor de la superioridad y requiere de un mayor umbral de conocimientos compartidos para descifrar la inferencia humorística, así que tiene un público más restringido que el humor de tipo universal.

La parodia es una forma sutil de humor de contraste (más frívola o *light*) que requiere, sin embargo, de un alto grado de experiencia intertextual por parte del público, algo casi inasequible al no nativo, que no comparte esta *copresencia* necesaria con el creador del humor. El proceso implícito de la inferencia es mayor y, por ende, exige que el público procese la información requerida de la manera en la que se presentó o en la que se omitió.

¹⁴³ BOREV, Y. (1957): "O Komicheskom"; p. 118. Citado en DZIEMIDOK, B. (1993): *The Comical*. Los Países Bajos: Kluwer Academic Publishers.

Es un humor para iniciados y como tal requiere de más colaboración, más procesamiento de información y una actitud menos pasiva por parte del público, que tiene que construir el sentido junto con el productor en un proceso implícito. Las connotaciones del significado van mucho más allá del texto en sí y las únicas personas capaces de captar el humor son las que pertenecen al *in-group* de los iniciados. La siguiente cita del Dr. James Jones resume la situación:

Humour is no joke in Trinidad, because if you cannot appreciate it, you do not belong.¹⁴⁴

El humor en Trinidad no es un asunto para tratar a la ligera porque, si no lo entiendes, no eres de los suyos.

III.2.3) EL ACTO PERLOCUCIONARIO. LA REALIDAD "EFECTIVA"

En los textos vocativos (conocidos como textos *operativos* en la taxonomía de Reiss), el enfoque del proceso comunicativo se centra totalmente en el público, un grupo, además, totalmente localizable cuyas coordenadas cognitivas se conocen hasta en el más mínimo detalle. Reiss (1976:109) dice al respecto del texto *operativo*:

Here the form of verbalization is mainly determined by the (addressed) receiver of the text, by virtue of his being addressable, open to verbal influence on his behaviour. The text is doubly, or even triply structured: on the semantic-syntactic level, (in some circumstances, but not necessarily, on the level of artistic organization) and on the level of persuasion.

En este tipo de texto, la forma de la verbalización se determina por el (destinatario) receptor del texto, ya que éste está plenamente identificado y abierto a una influencia verbal sobre su comportamiento. El texto tiene una estructura doble, incluso triple. Se estructura al nivel semántico-sintáctico; en algunas circunstancias, pero no necesariamente, se estructura al nivel de organización artística; y se estructura al nivel persuasivo.

Este público, contextualmente relevante, debe recrear en colaboración con el traductor el significado o "el sentido" original del texto. El "otro" es algo que queda

¹⁴⁴ JONES, J.M. & LIVERPOOL, H.V. (1976): "Calypso Humor in Trinidad". En CHAPMAN, A. & FOOT, H. (eds.) (1976): *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications*. Londres: Wiley.

por descubrir: la “otra” visión de las cosas queda a la vuelta del texto para que lo descubra el público y se regocije en su descubrimiento. El componente semántico, según Halliday (1978:183), es *textual* y *operativo*, y el componente del contexto social dominante es el *modo* o la manera en la que se intercambia el significado.

If we are focusing on language, this last category of “mode” refers to what part the language is playing in the situation under consideration... It expresses the relation of the language to its environment, including both the verbal environment -what has been said or written before- and the nonverbal, situational environment.

Si nos centramos en el lenguaje, esta última categoría de “modo” se refiere al papel desempeñado por el idioma en la situación analizada. Expresa la relación del lenguaje con el entorno, incluyendo el entorno verbal, textual u oralmente anterior, y la situación no-verbal.

El lenguaje se utiliza en estas situaciones para *conseguir algún efecto*; representa un acto *perlocucionario* según Austin (1962:101).

Illocutionary acts are conventional acts: perlocutionary acts are *not* conventional ... conventional acts may be made use of in order to bring off the perlocutionary act.

Los actos ilocucionarios son convencionales, los perlocucionarios no lo son ... aunque los actos convencionales pueden utilizarse para que el acto perlocucionario alcance su fin.

Los textos vocativos tienen un objetivo bien definido. Se basan, en su mayor parte, en la intertextualidad y utilizan ciertos marcadores o “detonantes”, distribuidos de una manera aceptada y aceptable en lo que solemos llamar “*guiones*”, para crear expectativas con respecto al tipo de texto manejado o para establecer el “*escenario*” sólo para dispar inmediatamente esa sensación de solidez, de previsión a través de un elemento disyuntivo. Shlovsky lo explica de la siguiente manera:

Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, to

increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.¹⁴⁵

El arte existe para que recuperemos la sensación de vivir; existe para hacer que experimentemos las cosas, que la piedra se convierta en pétreo. El objetivo del arte es transmitir las sensaciones de las cosas tal y como las percibimos y no de la manera en la que las hemos aprendido o hecho familiares. El arte consiste en "desfamiliarizarnos" de los objetos, en hacer que las formas sean más complicadas, e incrementar el grado de dificultad y el tiempo de la percepción ya que el proceso de la percepción constituye un fin estético en sí mismo y debe, por ende, prolongarse.

En este tipo de contexto, el público tiene que realizar todas las inferencias y rellenar los huecos del rompecabezas utilizando sus conocimientos de la intertextualidad, la inferencia y los marcadores semánticos para ayudarse en la tarea cognitiva. El listón de conocimientos requeridos es, por lo tanto, sumamente alto y la traducción resulta ser manifiestamente complicada, ya que lo *implícito* en el texto tiene más peso que lo *explícito*.

III.2.3.1) EL HUMOR LINGÜÍSTICO: LA COMPENETRACIÓN EMISOR-RECEPTOR

El receptor tiene que percibir la incongruencia para que este humor resulte efectivo; así que la responsabilidad de la comunicación recae mayoritariamente sobre el público, quien tiene la agradable satisfacción de ver que su esfuerzo intelectual para resolver una aparente disparidad rinde frutos.

El humor de este tipo se basa mucho más en la forma del acto de hablar que en el significado léxico. Consiste en un ejercicio *cognitivo* más que *conativo* o *afectivo*. Estos dos últimos son los que Eysenck agrupa bajo la categoría de *oréctica*¹⁴⁶ (en las que están implicadas las emociones).

¹⁴⁵ SHKLOVSKY, V. (1917/1994): "Art as Technique". En Davis y Schleifer (eds.): *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, Nueva York: Longman. 52-63.

¹⁴⁶ EYSENCK, H.J. (1942): "The Appreciation of Humor: An Experimental and Theoretical Study". En *British Journal of Psychology*, 32; pp. 259-309.

De la literatura especializada se puede extraer que el humor basado en la “visión o percepción mental” del lenguaje se sitúa dentro del campo de la incongruencia o del *Gestalt*.

Thus, humor based on reconciling the possible with the impossible (Shaw, 1960), recognising the unusual and unexpected (Wallis, 1922), matching true and pretended values leading to a revelation of the counterfeit (Mones, 1939), or playfully realizing the multiplicity of coincidence and meaning (Scherrer, 1948) all involve mental operations.¹⁴⁷

El humor que se basa en la reconciliación de lo posible con lo imposible (Shaw, 1960), de la percepción de lo insólito y lo inesperado (Wallis, 1922), del contraste de los valores auténticos con lo falso para revelar el engaño (Mones, 1939), y la risa como resultado del reconocimiento de las múltiples coincidencias o infinitas posibilidades de significado (Scherrer, 1948) requiere actividad mental complicada.

El matemático Paulos (1980:24), quizás por estas razones, puede explicarnos mejor cómo el humor de la incongruencia percibida consigue producir risa:

Since the two incongruous interpretations both satisfy the same statement or story, there is some point to the incongruity as well ... To get (i.e. understand) a joke, either situational or canned, one must ascend, so to speak, to the metalevel at which both interpretations, the familiar and the incongruous, can be imagined or compared (or, if there is only one interpretation, at which its oddness can be appreciated).

Ya que ambas versiones incongruentes resuelven satisfactoriamente la misma afirmación o el mismo relato, hay algo congruente en la incongruencia ... Para coger (es decir, entender) el chiste, sea situacional o convencional, uno debe ascender, por así decirlo, al metanivel donde ambas interpretaciones, lo familiar y lo incongruente, pueden imaginarse o compararse (o, en el caso de que sólo exista una interpretación, donde se puede percibir la incongruencia de la misma”).

La acción de percibir la incongruencia también se denomina como “lógica local” por Ziv y “clik bi-asociativo” por Koestler¹⁴⁸. Si el público no dispone de las

¹⁴⁷ KEITH-SPIEGEL, P. (1992): “Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues”. En GOLDSTEIN & MCGHEE (eds.): *Op. Cit.*; pp. 4-39.

¹⁴⁸ KOESTLER, A. (1964): *The Act of Creation*. Nueva York: MacMillan.

dos posibles asociaciones y, por ende, no puede aplicar a la frase la “lógica local”, el resultado no será humorístico; en otras palabras, el acto de comunicación habrá fracasado.

Tanto Chomsky como Searle destacan la importancia de “*unspecified assumptions, beliefs, attitudes and conventions*”¹⁴⁹ (“unas creencias, actitudes y convenciones no-específicas compartidas) y de “*mutually shared background information of the hearer and speaker, together with an ability on the part of the hearer to make inferences*”¹⁵⁰ (“información contextual mutua por parte de los dos interlocutores, junto con la capacidad para llegar a inferencias lógicas”) para que la comunicación se negocie con el logro del fin perseguido. El umbral de conocimientos necesario para percibir la intención humorística es realmente alto y difícil de rebasar. Requiere del receptor que comparta el mismo entorno cognitivo (“*mutual cognitive environment*”)¹⁵¹ que el otro interlocutor.

El humor de la incongruencia percibida se escapa de los confines del signo y utiliza la forma como elemento integral en la realización del “clik bi-asociativo” al salirse del marco de lo convencional. Resulta sumamente complicado trasladarlo con éxito a otro marco lingüístico, sobre todo respetando la necesaria relación de *equivalencia de relevancia*. Dicen Nida y Taber:

Anything that can be said in one language can be said in another, unless the form is an essential part of the message.¹⁵²

Cualquier cosa que pueda expresarse en un idioma puede expresarse en otro siempre y cuando la forma no desempeñe un papel fundamental en el significado.

¹⁴⁹ CHOMSKY, N. (1975): *Reflections on Language*. Nueva York: Pantheon.

¹⁵⁰ SEARLE, J.R. (1975): “Indirect Speech Acts”. En COLE & MORGAN (eds.): *Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts*. Nueva York: Academic Press.

¹⁵¹ SPERBER, D. & WILSON, D. (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. UK: Blackwell.

¹⁵² NIDA, E. & TABER, CH. (1969): *The Theory and Practice of Translating*. Leiden: Brill; p. 4.

Neubert comenta este aspecto de la forma elevándolo al nivel de la macro-estructura social:

Texts are seen as explicit models of the world and our ways of coping with it. Whereas sentences may be interesting objects in themselves, texts transcend sentences as *forms* of thinking and therefore limited objects of inquiry. They obviously represent both formal and content structures functioning as diagnostic corollaries as well as indispensable components of our social existence.¹⁵³

Los textos se ven como modelos explícitos del mundo y de nuestra manera de conformarlo. Las frases pueden resultar interesantes en sí, pero los textos trascienden a las frases como formas de conceptualizar y, por ende, constituyen objetos acotados para su estudio. Representan tanto las estructuras formales como las de contenido, funcionando ambas como corolarios analíticos y componentes indispensables de nuestra existencia social.

¿Hay casos de incompatibilidad de formas relevantes entre idiomas? ¿Se puede conseguir la equivalencia pragmática siempre? ¿Existen normas de uso para la equivalencia funcional textual, tales y como las define Wilss, que puedan aplicarse incluso en los textos humorísticos?

The communicative effect of the translation ... lies in the TL realization of quite specific performance norms; these norms are basically intralingual, and hence also interlingually conventionalized to some extent, and they must be correlatable.¹⁵⁴

El efecto comunicativo de la traducción ... consiste en la realización en el IM de unas normas operativas específicas; estas normas son básicamente intralingüísticas y, por lo tanto, convencionalizadas de alguna manera interlingüísticamente, así que debe de haber alguna posible correlación.

O ¿resultará más apropiado lo que comenta Attardo (1994:95) al comparar el humor referencial (*locucionario*) con el humor verbal:

¹⁵³ NEUBERT, A. (1981): "Translation, Interpreting and Text Linguistics". En CHESTERMAN, A. (ed.) (1989): *Readings in Translation Theory*. Finlandia: Loimaan Kirjapaino Oy.

¹⁵⁴ WILSS, W. (1974): "Probleme und Perspektiven der Übersetzungskritik". En *IRAL*, 12; pp. 23-41.

The former can be translated interlinguistically and intersemiotically (Jakobson, 1961), while the translation of the latter is either impossible or must rely on unsystematic correspondences between the codes, or on unsophisticated recreations of the same kind of meaning/sound correlation.

El primero puede traducirse interlingüística e intersemióticamente (Jakobson, 1961), mientras que la traducción del segundo, o es imposible o debe depender de unas correspondencias no regladas entre los códigos, o bien de una recreación poco sofisticada del mismo tipo de correlación fonocconceptual.

Cuando se trata de la traducción de un texto operativo o vocativo, con doble o triple estructura, pero con el enfoque contextual dominante en el valor perlocucionario, psicológico y persuasivo del texto y la relevancia contextual otorgada al receptor: ¿resulta posible conseguir la equivalencia de relevancia receptiva cuando se utiliza la ambigüedad lingüística o estructural para comunicar el sentido del humor?

Recapitulando, hemos analizado el papel pragmático de la lingüística del texto cuando hablamos de los tipos textos. La pragmática consiste en planes y objetivos e investiga las actitudes de los “productores” -emisores (*la intencionalidad*)- y de los receptores (*la aceptabilidad*), además del contexto comunicativo (*la situacionalidad*)¹⁵⁵. Hemos visto cómo el contexto histórico-social (*la situacionalidad*) da lugar a que la traducción, dirigida a un público iniciador/consumidor minoritario, se considere una transcripción leal o “*literal*” de la estructura superficial con el enfoque centrado en el verbo en sí y en el valor *locucionario* o referencial de las palabras¹⁵⁶.

Esta etapa da paso al contexto comunicativo histórico-social (*la situacionalidad*) de las traducciones a la lengua vernácula, y la necesidad percibida

¹⁵⁵ BEAUGRANDE, R. DE & DRESSLER, W. (1981) (trad. por BEAUGRANDE, R. DE): *Op. Cit.*

¹⁵⁶ Así tenemos errores del tipo: “It is easier for a camel to go through the eye of a needle, than for a rich man to enter the kingdom of God” (“*Mas os digo que más liviano trabajo es pasar un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el reino de Dios*”). El “ojo de una aguja” es el nombre dado a las puertas de las ciudades fortificadas cerradas; es decir, no es imposible que entre un rico en el reino de Dios, sin embargo, tendrá que ponerse de rodillas.

de explicar una serie de “verdades” culturales ajenas a las aceptadas convencionalmente por la memoria colectiva de la comunidad meta. El enfoque se centra en la *coherencia*, la *intencionalidad* (pasando esto por la inferencia) y la *aceptabilidad*¹⁵⁷. Este proceso se acaba en el contexto semiótico por excelencia, la *situacionalidad* de los juegos de palabras, donde el enfoque se centra en la *intencionalidad* y en la *intertextualidad*.

Signs become palpable, ... extra discourse structure inviting interpretation. The significance is additional to the propositional meaning, and often at odds with the latter.¹⁵⁸

Los signos llegan a ser palpables ... la estructura añadida del discurso invita a la interpretación. El sentido va más allá del significado propuesto e incluso puede contradecirlo.

La relación entre el emisor y el receptor también varía en cada uno de estos prototipos pragmáticos, desde la relación del *in-group* y el *out-group* protagonizada en el humor perteneciente a las claves de la teoría de la superioridad (la *cohesión* de las verdades universales), pasando por la connivencia entre el emisor y el público en el humor del tipo “alivio de la tensión” o “libertad de la norma impuesta” (la *coherencia* y la *intencionalidad*), hasta la disposición metalingüística paratética por parte del público en el humor del tipo de incongruencia percibida para que éste pueda y quiera encontrar coherencia donde aparentemente no existe (la *intencionalidad* y la *intertextualidad*).

¹⁵⁷ Gutt (1978a) cita el ejemplo bíblico del libro de Ruth ofrecido por Wendland (1987) en *The Cultural Factor in Bible Translation: a Study of Communicating the Word of God in a Central African Cultural Context*. Londres: United Bible Societies. Wendland observa con respecto a la referencia temporo-espacial que el hecho de llegar Naomi al pueblo al inicio de la cosecha levantaría sospechas en un entorno socio-cultural Tonga. "One's crops mean life, and therefore it must have been some serious offense which drove Naomi away from her former home at such a time. Perhaps it had been that she was guilty of practising witchcraft - after all, were not all her men now dead?" (*La gente depende de la cosecha para vivir así que debe haber abandonado su pueblo anterior en aquel entonces debido a alguna razón de peso. Quizás por ejercer de bruja ya que todos los varones de su familia se habían muerto.*)

¹⁵⁸ FOWLER, R. (1986): *Op. Cit.*; p. 73.

Los umbrales de conocimientos mutuos necesarios para descifrar el sentido y la intención inferida en cada uno varían desde los muy bajos (en el caso del humor tipo *locucionario* de la teoría de la Superioridad) a los extremadamente altos (en el caso del humor tipo *perlocucionario* de la teoría de la incongruencia percibida).

La comunicación requiere de la *cooperación* (las máximas de Grice) y hemos visto que el público siempre busca la relevancia y el sentido en un acto de habla, bien en el nivel lingüístico o bien en el metalingüístico. La *aceptabilidad* va ligada a los elementos textuales de la *coherencia*, la *cohesión* y la *informatividad*, pero también depende especialmente del público meta y su capacidad inferencial, es decir, del destinatario del encargo de traducción, esto es, del “¿para quién?” del texto traducido.

El encargo total consiste en establecer el “¿qué?”, es decir, la *cohesión*, la *informatividad*, el acto *locucionario*; el “¿cómo?”, en otras palabras, la *coherencia*, la *aceptabilidad*, el acto *ilocucionario* y el “¿por qué?”, la *intencionalidad* y el acto *perlocucionario*. La *situacionalidad* y la *intertextualidad* vienen predeterminadas culturalmente.

It is the social structure that generates the semiotic tensions and the rhetorical styles and genres that express them.¹⁵⁹

La estructura social genera las tensiones semióticas junto con los estilos retóricos y los géneros para expresarlas.

En el siguiente capítulo analizaremos en qué consiste un texto y cuáles son las características en sus tres clases del texto humorístico. Estudiaremos cómo funciona la lingüística del texto dentro de los marcos y guiones del humor, primero en los chistes. Estudiaremos en que consiste el “sentido” de la comunicación humorística y si tiene “sentido” buscar una manera de traducir el humor lingüístico o el humor cuya gracia reside, como es común, en lo profundamente implícito.

¹⁵⁹ BARTHES, R. (1970): “L’Ancienne Rhétorique”. En *Communications*, 16.

IV

EL TEXTO COMO SEMIÓTICA SOCIAL

In its most general significance a text is a sociological event, a semiotic encounter through which the meanings that constitute the social system are *exchanged*. The individual member is, by virtue of his membership, a “meaner”, one who means. By his acts of meaning, and those of other individual meaners, the social reality is created, maintained in good order, and continuously shaped and modified. (HALLIDAY, 1978:139)

Un texto, en el sentido más general, representa una ocasión sociológica, un encuentro semiótico que permite el intercambio de los significantes que constituyen el sistema social. La persona, en virtud de su pertenencia a la comunidad, es un “transmisor de significado”. La realidad social se crea a partir de sus actos intencionales de comunicación y los de otros transmisores, y así se aseguran de que funcione bien, y de que esté en perpetua transformación.

Los estudios realizados por los expertos en pragmática, filosofía del lenguaje (o hermenéutica) y psicolingüística a lo largo de las últimas tres décadas, demuestran que toda comunicación verbal consiste en la codificación y la aplicación de procesos inferenciales. Según Aristóteles:

Spoken sounds are symbols of affection in the soul which are themselves “likenesses of actual things”.¹⁶⁰

Los sonidos verbales son símbolos emotivos fraguados en el alma a semejanza de las cosas reales.

¹⁶⁰ ARISTÓTELES (trad. por ACKRILL, J.L.) (1963): *De Interpretatione*. Oxford: Oxford University Press.

Al igual que ocurre con otras parcelas del conocimiento, el concepto de codificar los pensamientos en forma de sonidos resulta tan arraigado en nuestra cultura occidental que no representa ya una hipótesis, sino una realidad.

El proceso de la interpretación, no obstante, no se puede reducir a la simple descodificación de un signo lingüístico. Según Todorov¹⁶¹, incluso en los tiempos de San Agustín se llevaba a cabo el análisis de la gramática, la lógica, la retórica y la hermeneútica, dentro del marco conjunto de la teoría de los signos (la semiótica).

Toda comunicación se basa en el intercambio de propuestas, intenciones y presuposiciones de significado. Nos dirigimos a nuestro público de una manera intencionada para que encuentre el sentido que queremos comunicarle mediante diversos mecanismos y herramientas, algunos de los cuales son lingüísticos y otros meta y paralingüísticos. Según Sperber y Wilson (1986:18):

Within the framework of the code model, mutual knowledge is a necessity. If the only way to communicate a message is by encoding and decoding it, and if inference plays a rôle in verbal communication, then the context in which an utterance is understood must be strictly limited to mutual knowledge; otherwise inference cannot function as an effective aspect of decoding.

Los conocimientos mutuos son imprescindibles en la comunicación realizada mediante un modelo codificado. Si la única manera que tenemos de comunicar un mensaje es a través de la codificación y la descodificación, y si la inferencia desempeña un papel vital en la comunicación verbal, el contexto en el que se va a interpretar el acto de habla debe limitarse a un contexto basado en conocimientos mutuos; si no es así, la inferencia no puede funcionar como aspecto efectivo de la descodificación.

IV.1) LA RELEVANCIA

Procesar la información requiere esfuerzo y sólo realizamos dicho esfuerzo si existe alguna esperanza de recompensa, es decir, si consideramos que lo dicho nos resulta relevante de alguna manera porque constituye una verdad constatable.

¹⁶¹ TODOROV, T. (1977): *Théories du Symbole*. Paris: Seuil.

El principio de cooperación formulado por Grice está basado en la racionalidad que posee la conversación como actividad humana. Este principio asume que los interlocutores son conscientes de los fines y de la dirección de la conversación, por lo que su aportación conversacional irá siempre dirigida a lograr las metas que ambos asumen.

Hemos destacado con anterioridad la importancia de la interacción entre los participantes en el proceso de la interpretación y hemos señalado la importancia del grado de familiarización respecto al contexto cognitivo mutuo. Cuando estamos operando en el nivel referencial (los textos informativos, las exposiciones y la designación), hay toda una serie de *presuposiciones convencionales*¹⁶² compartidas por los interlocutores que se derivan, en mayor o menor grado, de los sistemas de valores tradicionales veritativos¹⁶³. La existencia de estas presuposiciones convencionales permite el proceso espontáneo de la inferencia no demostrativa y la interpretación de la implicatura. A este respecto, Victor Raskin (1985:63) comenta lo siguiente:

In other words, every sentence is perceived by the hearer already in some context. If the context is not given explicitly, by the adjacent discourse or extralinguistic situation, the hearer supplies it from his previous experience. If the hearer is unable to do that, he is very unlikely to comprehend the sentence at all or at least fully.

En otras palabras, cada enunciado se interpreta en un determinado contexto. Si no se explicita el contexto, bien en el co-texto o bien mediante la situación extralingüística, el receptor lo suple con su experiencia previa. Si el receptor no tiene experiencia previa al respecto y no logra situar el discurso, es muy improbable que vaya a poder comprender ni siquiera parcialmente el enunciado.

¹⁶² SPERBER, D. & WILSON, D. (1986): *Op. Cit.*; p. 74.

¹⁶³ JACKENDOFF, R. (1981): "On Katz's Autonomous Semantics". En *Language*, vol. 57:2; pp. 425-35.

IV.2) LOS VALORES VERITATIVOS Y LOS ESTEREOTIPOS

Cuanto más veces procesemos una determinada información y nos habituemos a determinada representación de la realidad, mayor *valor veritativo* tendrá para nosotros: llega a estereotiparse. De esta manera, y siempre según nuestra comunidad epistemológica, donde categorizamos los conceptos de nuestra realidad en dicotomías (bien-mal), la madre encarna todos los valores positivos mientras que la suegra no, los borrachos y los locos se apartan de la norma y, por tanto, se consideran socialmente inferiores, al igual que diversos grupos étnicos considerados torpes, tacaños, estrechos de miras u obsesos, dependiendo del origen de la crítica y de diversas razones socio-históricas.

Un texto humorístico del tipo humor universal, que se basa precisamente en estos valores veritativos compartidos que derivan de la comunidad epistemológica, consigue el efecto deseado de dos maneras diferentes:

- 1) Otorgando una relevancia contextual máxima al tema (el borracho, la suegra) activador del humor propiamente dicho.
- 2) Aplicando el guión de contraste conceptual a través de la tradicional estructura tripartita (el inglés, el escocés y el irlandés; el cura católico, el reverendo protestante y el rabino judío).

Los estereotipos requieren un mínimo de procesamiento conceptual y funcionan como formas proposicionales completas. Realizan la implicatura de una manera *trivial* (Sperber y Wilson, 1986: 106), es decir, no se analizan en absoluto sino que se procesan automáticamente. El contexto cognitivo mutuo consiste, por tanto, en unos estereotipos humorísticos universales y en la función designatoria, “referencial”, del lenguaje, en la realidad “objetiva”. Nosotros, que formamos parte del grupo de los privilegiados, es decir el *in-group*, observamos complacientes las locuras y las extravagancias del grupo de los excluidos, el *out-group*.

A Hindu, a Jew, and a Pole are stuck in the country when their car breaks down. They come to a farm and ask to stay the night. “I have a cabin with

room for two”, says the farmer. “And the third can sleep in the barn”. The Hindu volunteers, but five minutes later he knocks at the cabin door and says: “I can't stay in the barn. There's a cow in there and that's against my religion”. So the Jew agrees to sleep in the barn, but five minutes later there's a knock at the door, and the Jew says: “I can't stay in the barn. There's a pig in there and that's against my religion”. So the Pole agrees to sleep in the barn, but five minutes later, there's a knock at the door, and there stands the cow and the pig.¹⁶⁴

Un hindú, un judío y un lepero van en coche cuando éste se les avería en pleno campo y de noche. Llegan a una granja cercana y piden alojamiento. “Tengo una cabaña donde pueden dormir dos de Vds”, dice el granjero, “pero el tercero tendrá que dormir en el establo”. El hindú se ofrece voluntario para dormir fuera, pero pasados cinco minutos, al oír una llamada, abren la puerta de la cabaña y allí está el hindú que anuncia: “Hay una vaca en el establo. Va en contra de mi religión dormir en el mismo lugar que ella”. El judío accede a dormir en el establo, pero pasados cinco minutos, al oír una llamada, abren la puerta y allí está el judío que anuncia: “Hay un cerdo en el establo. Va en contra de mi religión dormir en el mismo lugar que él”. Así que el lepero accede a dormir en el establo, pero pasados cinco minutos, al oír una llamada a la puerta, abren y allí están el cerdo y la vaca.

IV.3) LA COHESIÓN MEDIANTE LA EXPOSICIÓN

Se repite la situación narrativa en forma de frases funcionales (se opera en la línea tradicional de tema-remata) para presentarnos lógicamente las tres fases o escenas de la narración. Se consolida el guión básico (“en contra de la religión”) y llegamos a la resolución ilógica, casi de farsa al final, el guión al revés. Este tipo de humor es el más manifiesto, constituyendo una comedia situacional.

Freud¹⁶⁵ analiza la obsesión del niño con la repetición como fuente de placer y de humor e identifica, también, el uso del mecanismo de repetición como activador común del humor.

It is a necessary condition for generating the comic that we should be obliged, *simultaneously or in rapid succession*, to apply to one and the same

¹⁶⁴ NORRICK, N.R. (1993): “Repetition in Jokes and Joking”. En *Humor*, vol. 6; p. 4.

¹⁶⁵ FREUD, S. (1950): *Beyond the Pleasure Principle*. Nueva York: Norton.

act of ideation two different ideational methods, between which the "comparison" is then made and the comic difference emerges. Differences in expenditure of this kind arise between what belongs to someone else and to oneself, between what is usual and what has been changed, between what is expected and what happens.¹⁶⁶

Para generar humor es condición necesaria el encontrarnos obligados a aplicar simultáneamente o en secuencia rápida dos distintos métodos referenciales a un mismo concepto referencial para que se perciba el contraste y así salga a la luz la diferencia cómica. Este desahogo resultante surge debido a la comparación entre la experiencia de otra persona con la de uno mismo, entre lo que es habitual y lo que no lo es, entre lo que se anticipa y lo que de verdad ocurre.

Para producir el efecto humorístico este tipo de *tematización tripartita* es muy elaborada y consciente, por lo que funciona de una manera más ralentizada que otras variantes del humor. Resulta así porque hay que distribuir las coordenadas activadoras del humor de una manera manifiesta con el fin de preparar al receptor para el cambio lógico y repentino que supone el desenlace o el golpe del chiste. Los estereotipos, sin embargo, pueden utilizarse también para producir la risa de una manera más eficaz debido a su valor *económico* como *presuposiciones convencionales*, en el tipo de chiste que se enmarca en la pregunta retórica. La pregunta es retórica porque no se espera que el destinatario la conteste. Se supone que el destinatario debe buscar una serie de probables respuestas a la pregunta, que es contestada por el emisor mismo.

- ¿Por qué los leperos han puesto una iglesia al lado del aeropuerto?
- Para confirmar los vuelos.

- *Do you know why the Irish always put a church next to the airport?*
- *To confirm the flights.*

- ¿Por qué los leperos ponen un cubito de hielo encima de la televisión?
- Para congelar la imagen

- *Why do the Irish put an ice-cube on top of the TV?*
- *To freeze the frame*¹⁶⁷.

¹⁶⁶ FREUD, S. (1960): *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Nueva York: Norton.

¹⁶⁷ Tornado de *El Gran Libro del Chiste Español Moderno*. Barcelona: Editorial de Vecchi (1992).

IV.4) LA COHESIÓN SOCIAL

Ya hemos visto con anterioridad que secuencias como éstas constituyen ejemplos de un humor relativamente simple. Su objetivo es mejorar la cohesión social, por lo que no tratan ningún tema que pudiera resultar pernicioso u ofensivo. Se conforman según lo políticamente correcto dentro de los límites de los estereotipos.

La traducción de un texto de tipo referencial, de exposición, resulta una tarea de lo más sencillo. Nos referimos a *actos de habla representativos* y no *directivos*¹⁶⁸. Lo único que hay que modificar y reorientar son los *referentes proposicionales* o los *anclajes (marcadores) proposicionales*, como los denominan Neubert y Shreve (1992:97), tanto en la parte principal de la narración, como en el grupo que se presenta como representativo de los *excluidos*. Britton comenta al respecto:

If I describe what has happened to me in order to get my hearer to do something for me, or even to change his opinion about me, then I remain a participant in my own affairs and invite him to become one. If, on the other hand, I merely want to interest him, so that he ... appreciates with me the intricate pattern of events, then not only do I invite him to be a spectator, but I am myself a spectator of my own experience.¹⁶⁹

Si yo expongo algo que se me ocurrió para convencer al público de que me haga algo, o incluso para que se modifique su opinión a mi respecto, yo sigo como protagonista de mi vida y les invito a que también se conviertan en protagonistas. Si, al contrario, sólo quiero engatusarles para que ... contemplen conmigo la secuencia enrevesada de los acontecimientos, no sólo les invito a convertirse en espectadores sino que yo también me convierto en espectador de mi propia experiencia.

Se explicita el sentido en el que se debe interpretar el texto, el cual expone la “realidad objetiva” tal y como se observa, pues tiene como objetivo crear la cohesión social del grupo de los privilegiados (el *in-group*) frente al grupo de los excluidos (el

¹⁶⁸ Basado en los términos de BEAUGRANDE, R. DE & DRESSLER, W. (1981): *Op. Cit.*; p. 163, tales como lo definen en el diccionario de Alcaráz.

¹⁶⁹ BRITTON, J. (1963): “Literature”. En BRITTON, J. (ed.): *The Arts and Current Tendencies in Education*. Londres: Evans.

out-group) y, como tal, representa una manifestación de la superioridad y, de una manera mucho más subrepticia, una apelación en favor de la norma social.

El traductor tiene que redactar un texto igual de cohesivo que el original para el nuevo receptor. Se puede dar por hecho, además de que el nuevo público comparte el mismo “cuadro mental” manifiesto que el interlocutor original, que existe el “marco” de humor mismo, ya que la psicología genética demuestra claramente la necesidad del aprendizaje *ex profeso* de la capacidad de reconocimiento y memorización de los paradigmas semánticos y estructurales de los chistes por parte del ser humano¹⁷⁰.

Tratándose de un chiste del primer nivel “referencial”, se supone que el humor resulta mutuamente explícito y manifiesto. El estilo equivalente de la traducción, por ende, puede resultar bastante “literal” y “formal”, siempre y cuando otras facetas tales como el juego de palabras y los matices culturales no existan, en cuyo caso se complica el humor (y la vida para el destinatario foráneo).

- ¿Sabes por qué los gomeros llevan un kilo de estiércol en la cabeza?
- Porque para ver Canal +, hay que estar abonados.

- Un gomero a otro: ¡Hombre! Te vi la otra noche en la tele, en 'El Precio Justo' y ganaste. Pero no pareces muy contento. ¿Cuál fue el premio?
- Pues, ya ves, un viaje a Túnez.
- Chacho, ¡qué suerte!, pero ¿por qué esa cara?
- Pues, seguro que no me caben en la nevera.

IV.5) LA COHERENCIA MEDIANTE EL REGISTRO

IV.5.1) EL TEXTO TRAS LA MÁSCARA

The semiotic components of the situation (field, tenor and mode) are systematically related to the functional components of the semantics (ideational, interpersonal and textual): *field* to the *ideational* component, representing the “content” function of language, the speaker as observer;

¹⁷⁰ LEFORT, B. (1987): “Des problèmes pour rire. A propos de quelques approches cognitivistes de l'humour et de la drôlerie”. En *Bulletin de Psychologie*, 40:378; pp. 183-195.

tenor to the *interpersonal* component, representing the “participation” function of language, the speaker as intruder; and *mode* to the *textual* component, representing the “relevance” function of language, without which the other two do not become actualized. (HALLIDAY, 1978:123)

Los componentes semióticos de la situación (el campo, el tenor y la modalidad) se asocian sistemáticamente a los componentes funcionales de la semántica (referencial, interpersonal y textual): el campo, al componente referencial, que representa la función del “contenido” del lenguaje, el interlocutor como observador; el tenor va asociado al componente interpersonal, que constituye la función “participativa” del lenguaje, el interlocutor como intruso; y la modalidad, al componente textual que representa la función “relevante” del lenguaje, sin cuya presencia las otras dos funciones anteriores no se pueden realizar.

El texto humorístico requiere de una complicidad y de una connivencia total entre los participantes en el acto comunicativo cuando el humor se crea como resultado del alivio producido cuando un final feliz sustituye a un desenlace trágico anticipado o como manifestación de la creatividad frente a la opresión de la norma que, en casos extremos, puede representar el denominado “humor de supervivencia”. Se *negocia* el significado en el nivel interpersonal, ya que no se explicita en el nivel referencial.

Requiere que el autor facilite más activadores del significado implícito del texto, probablemente a través del *registro* o *del tenor* del enunciado. A su vez, el proceso de interpretación y de búsqueda de la relevancia exige del público destinatario un mayor esfuerzo de deducción analítica. Requiere, por lo tanto, de una mayor *competencia comunicativa* por ambas partes. El sentido humorístico entra en conflicto con el enunciado referencial y exige una reestructuración y una reevaluación conativa/subjectiva del texto. Thomas Kane define este tipo de humor de la siguiente manera:

The source's use of humor serves as a rather safe way of self-disclosing taboo interests of values and to probe the values, the intentions, and/or motives of others is a decommitment tactic allowing the source to disassociate himself from responsibility for performing a prior action; is a face saving device that helps preserve a person's identity after an embarrassing incident; is an unmasking tactic that reveals the hypocrisy and pretensions of persons,

groups, institutions and nations; provide a basis for forming positive and long-standing relationships with others; and allow for safe practice of ingratiation of powerful others.¹⁷¹

El uso del humor por parte del autor representa una manera bastante segura de desvelar tabúes, además de criticar los valores, las intenciones y las motivaciones de otras personas de una manera nada comprometida, desvinculada. Permite al autor desligarse de la responsabilidad de la crítica. Es un mecanismo para salir ileso socialmente y para enmascarar la identidad del autor de un incidente embarazoso. Permite desenmascarar, sin embargo, a los hipócritas y a las pretensiones desmesuradas de algunas personas, de diversos grupos, instituciones y naciones. Ofrece una base duradera y positiva sobre la que se pueden construir las relaciones con otras personas, a la vez que facilita la tutela de personas poderosas.

El humor se utiliza como “pequeña revolución” para modificar nuestra perspectiva normal, ya que roba a la realidad su supuesta seriedad y, a veces, también su dignidad.

El tenor o el *valor ilocucionario* de lo que se dice, el cómo se expresa, el estilo, implica que debemos hurgar por debajo de las apariencias superficiales para encontrar el verdadero sentido del texto. Stallybrass y White comentan al respecto:

In the context of carnival laughter is not an isolated reaction to an isolated (comic) event, but an entire context of perception. That is to say, on such an occasion participants see the world around them in a different light, which indicates to them the presence of a logic other than the one which regulates the official order of the Church and the polity ... in carnival everything is upside-down: what is valued is the low, the self-indulgent, the grotesque, good-fellowship for its own sake.¹⁷²

En el contexto del Carnaval la risa no supone una reacción aislada a una ocurrencia (cómica) aislada sino una reacción al contexto global. Es decir, en tales ocasiones, los participantes ven al mundo de una manera distinta, con una lógica distinta de la que impera bajo la Iglesia y el mando estatal ... en el Carnaval, todo está al revés. Se valora al inferior, al auto-indulgente, al grotesco y a la camaradería por encima de todo.

¹⁷¹ KANE, TH.; SULLS, J. and TEDESCHI, J. (1977): “Humor as a Tool of Social Interaction”. En CHAPMAN, A.J. and FOOT, H.C. (eds.): *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon Press.

¹⁷² STALLYBRASS, P. and WHITE, A. (1986): *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen. As quoted in PALMER, J. (1994): *Op. Cit.*; p. 50.

Este tipo de humor reúne todos los ingredientes de un texto *expresivo*, donde el aspecto que adquiere mayor relevancia contextual no es el tema sino el estilo. El lenguaje funciona en el nivel *interpersonal*, es decir, supone una participación y una interacción relevante y, por tanto, el público destinatario debe tener un acceso total al contexto cultural específico para “desenmascarar” la realidad latente bajo la exposición superficial. Debe tener las herramientas necesarias para llegar a la relevancia implícita subjetiva del texto y así reevaluar el enunciado.

En este tipo de texto resulta de mayor importancia lo que está ocurriendo entre bambalinas, fuera del escenario; son las *connotaciones* del texto y no las *denotaciones* las que encapsulan el verdadero sentido. Requiere, por lo tanto, que los participantes compartan un *contexto cognitivo cultural mutuo* y una memoria histórica común, es decir, la *co-presencia* frente a la comunidad.

The connotative signified is literally an index: it points but it does not tell ... it is both the temptation to name and the impotence to name.¹⁷³

El significado connotativo funciona como un dedo índice: señala, pero no designa ... representa tanto la tentación como la imposibilidad de la designación.

El *escenario* se formula como en el *agon* cómico y el autor ataca al antagonista dominante de una manera solapada a través del humor satírico o irónico: cuanto mayor es el conflicto potencial, más tupido es el velo satírico. El humor solapado predomina en la crítica política y va desde el chiste más sencillo y la viñeta mordaz hasta la sátira más compleja. Se dice que Hitler temía tanto al humor que estableció “tribunales humorísticos” y autorizando a Goerhing para que persiguiera legalmente a cualquiera que atacara al Tercer Reich y al Führer con cualquier chiste hecho a expensas del estado o del *Weltanschauung*. La política representa el poder y cualquier enfrentamiento con la autoridad requiere del engaño y de la emboscada: cuanto más sutil sea la ironía más difícil será de detectar, debido al carácter altamente específico y cultural de la política.

¹⁷³ BARTHES, R. (1974) (trad. por MILLER, R.): *S/Z*. Nueva York: Hill and Wang.

IV.6) LA COHERENCIA SOCIAL SUBJETIVA

The overt comic meaning baits the hook for an audience. They respond with amusement, but in repeating the humor or thinking about it, they may discover covert meanings.¹⁷⁴

El manifiesto significado cómico engancha al público. Responde con la risa inmediata. Más tarde, sin embargo, saborea el humor y descubre el verdadero significado oculto.

El humor de este tipo, según Freud, debe crear una situación de “tensión cero”. El texto se presenta como la otra cara de la moneda, de la dicotomía, el Dr. Jekyll frente a Mr. Hyde. En este sentido, representa una liberación de las normas y de los tabúes sociales, ya que invierte el orden natural y racional de las cosas a través de actos de habla *directivos*. Hay que encontrar un equilibrio entre la eficacia y la efectividad, en un registro adecuado a las circunstancias y a los papeles desempeñados por los interlocutores. Gutt (1991:96) comenta al respecto:

Whether a text is acceptable may depend not on the “correctness” of its “reference” to the “real world”, but rather on its *believability* and *relevance* to the *participants outlook* regarding the situation.

El texto resulta aceptable no por la “adecuación” a la “designación” del “mundo real”, objetivo sino por su credibilidad y relevancia dentro del esquema conceptual de los interlocutores.

Esta interpretación es de segundo orden. Es decir, la perspectiva subjetiva del autor es tan importante, si no más importante, que el enunciado en sí para su correcta interpretación.

¹⁷⁴ SCHUTZ, CH. (1995): “Cryptic Humor: the Subversive Message of Political Jokes”. En *Humor* (volumen 8:1). El autor ofrece un ejemplo de la necesidad de estar al tanto de la información contextual para captar la ironía intencionada. Cuando informa, rellena los huecos en la información contextual necesario: Todos (los norteamericanos) sabemos la historia del telepredicador Jimmy Bakker, que fue pillado en una situación sexual comprometida. Se rumoreaba después que la mujer, Tammy Bakker, escribió un artículo para la revista Re-Penthouse titulado “How To Better Lay People” (representa un juego de palabras: *Cómo mejorar a la Gente Laica o Cómo Joder Mejor*).

El aspecto *performativo* o *realizativo* del lenguaje, esto es, los activadores de la faceta ilocucionaria, permiten que comprendamos la inferencia implícita. En el acto de habla oral esta faceta puede comunicarse a través de la entonación; en el texto escrito se comunica a través del tenor. Gutt (1991:82) lo resume de la siguiente manera:

Typically language allows for “skewing” between “surface” and “deep” structure: for example, there can be “skewing” between the grammatical form of a language and its illocutionary force, a typical case in point being “rhetorical questions” ... Thus a mother who is angry with her son for not having emptied the garbage might say, “When are you going to empty the garbage?” ... the semantic illocutionary force is one of *command* but the grammatical form is that of a *question*.

Generalmente el lenguaje permite el “desenfoque” entre las estructuras “superficiales” y “profundas”: por ejemplo, puede haber falta de coincidencia entre la forma gramatical del lenguaje y su valor ilocucionario. La “pregunta retórica” representa el caso típico ... Una madre, enfadada con su hijo que no ha sacado la basura podría decir: “¿Cuándo piensas sacar la basura?” ... La fuerza semántica ilocucionaria es de una orden sin embargo, se formula gramaticalmente como pregunta.

La ironía nos lleva, primero, por el camino que parece correcto pero que no lo es y en el sentido que tampoco lo es y gracias a las señales rápidamente nos damos cuenta de ello y de que debemos volver sobre nuestros pasos para redirigirnos por otro camino. Así pues, destacamos la rapidez, la eficacia en la interpretación de las señales, la brevedad (del tiempo transcurrido antes de que nos demos cuenta del sentido correcto de la interpretación) y la efectividad como elementos esenciales del humor.

Su efectividad depende, en gran medida, de su valor *sorpresivo* en el sentido de imprevisto agradable. Hacer leer entre líneas, es decir, mediante la implicatura, resulta la manera más eficaz de comunicar el efecto humorístico cuando el texto dice una cosa y quiere decir otra. Esto se consigue a través de *marcadores estilísticos* que nos indican cómo tenemos que apartarnos del camino conocido de la *cooperación comunicativa* y adentrarnos en un terreno que adolece de falta de información, tanto en cantidad como en calidad, y donde además existe una ambigüedad deliberada.

Basándonos en nuestras coordenadas habituales, en los lugares comunes de nuestra experiencia, en los posibles destinos anticipados y en nuestro sistema común de *valores veritativos*, podemos orientarnos en este terreno desfamiliarizado y rellenar las lagunas de la información, reestableciendo la relevancia donde antes no existía y resolviendo la ambigüedad superficial y momentánea. La implicatura es *analítica* y el sentido del texto se encuentra, según Sperber y Wilson (1986:106) gracias al *contraste y la asociación con el texto mutuo de conocimientos extra-lingüísticos, las presuposiciones compartidas y los sistemas epistemológicos comunes*.

IV.7) LA ACEPTABILIDAD MEDIANTE LAS CONDICIONES DE FELICIDAD

Whenever the hearer experiences difficulties at the receiving end in perceiving some text as true and relevant, in *bona-fide* communication he always gives the speaker the benefit of the doubt first, groping for some less obvious interpretations which will save the text by rendering it nevertheless true and relevant. (RASKIN, 1985:101)

Cuando el destinatario experimenta alguna dificultad a la hora de cuadrar el texto con la realidad y lo relevante según su experiencia, en una situación bona-fide comunicativa, siempre busca la posibilidad de otra interpretación relevante menos manifiesta antes que descartar al texto como falso.

Los hablantes intentamos siempre que nuestros actos de comunicación reúnan las condiciones de *felicidad* (siempre según la taxonomía de Austin), es decir, que sean coherentes y relevantes contextualmente. La persona que ve a su serio y formal jefe vestido de payaso en Carnavales se replantea su opinión respecto a él o, más bien, le ve desde una nueva perspectiva más humana. Ocurre exactamente lo mismo cuando el texto se recubre de una manera diferente de la convencional y se impregna, por tanto, de otro significado más conativo.

Es evidente que ambas facetas coexisten, es decir, que nuestro jefe es, a la vez que manifiestamente serio, una persona potencialmente divertido. El traductor, por lo tanto, tiene que interpretar correctamente el estilo y trasladarlo (con todas las correspondientes implicaciones a efectos de estilística y de lingüística contrastiva) al

texto meta, cuyo guión debe presentar idéntica disconformidad y disonancia con el autor y el escenario que el texto original, además del mismo grado de sutileza. Según Sperber y Wilson (1986:241):

Genuine irony is echoic, and is primarily designed to ridicule the opinion echoed.

La verdadera ironía representa un eco de un texto determinado y está destinada principalmente a ridiculizar la opinión a la que nos remite el eco.

IV.8) LA INFORMATIVIDAD

The most frequent complication in a political joke is an allusion to a particular event, slogan, mannerism, trait etc. For this reason, some political humor tends to be accessible only to the contemporaries living in a certain country and often in a certain region or city - all the others are likely not to have internalized the script(s) to which the allusion is made, and the joke will be lost on them. (RASKIN, 1985:222)

Lo que más suele complicar el chiste político es la alusión a algún acontecimiento, tic o eslogan específico o alguna característica determinada. El humor, como resultado, tiende a ser asequible sólo a los contemporáneos que viven en un país determinado y, a veces, incluso en una región o alguna ciudad específica, los demás puede que no hayan interiorizado el guión o los guiones que hacen que la alusión tenga sentido, y no rescatarán el sentido humorístico.

La traducción es una mediación intercultural y como tal tiene que recurrir muchas veces a la *compensación* para suplir posibles lagunas en los conocimientos culturales o en el contexto global, necesarios para una completa comprensión del significado. La compensación, sin embargo, requiere de una aportación suplementaria de la *cantidad* de información dada que resulta imposible en el humor o, en todo caso, una modificación de la *calidad*, explicitando lo que antes era información implícita. Tal y como señala Jerry Palmer:

If I fail to understand a philosophical argument, it can be explained, and the belatedness of my understanding will not reduce its effectiveness, but a joke explained is a joke ruined, and therefore the reception of a joke is not purely cognitive, as we have seen. The role of pleasure in joke reception,

which is especially visible in joke failure, focuses our attention upon the judgment of quality implicit in this act.¹⁷⁵

Si no alcanzo a comprender un argumento filosófico, me lo pueden explicar y el hecho de que haya tardado o no en comprenderlo no afecta a la efectividad del argumento. Sin embargo, un chiste explicado es un chiste estropeado y, por lo tanto, la recepción del humor no es puramente cognitiva, como ya hemos visto. El papel desempeñado por el placer en la recepción de un chiste, más notable aún cuando el chiste fracasa, nos hace centrar la atención en el juicio de valor implícito en el acto.

El *contexto cognitivo cultural mutuo* resulta, por lo tanto, esencial si la persona tiene que percatarse de que le han cambiado el guión. Este cambio normalmente consiste en darle la vuelta completa a las máximas de Grice, es decir, se busca la relevancia a través del contraste entre el texto expuesto y el escenario real situacional representado.

El objetivo consiste en hacer que el público vea la realidad objetiva codificada, desde una perspectiva nueva, bajo una nueva luz. La medida en la que se puede conseguir este efecto en la traducción depende del grado de especificidad del lenguaje del guión. En inglés, la ironía se suele expresar por medio de la prosa moderada, la atenuación y el comentario solapado. Hatim comenta al respecto:

In context, the speaker can leave so much unsaid, yet express the attitude in question. But what is unsaid by no means leaves the utterance incomplete; on the contrary, the utterance will be “pregnant” with meaning as a result.¹⁷⁶

El contexto hace que el emisor pueda dejar mucha información implícita sin por ello dejar de comunicar explícitamente la actitud del autor del enunciado. La información implícitamente comunicada, lejos de dejar al enunciado incompleto, le confiere una elocuencia realzada.

Cuando el significado, entendido como el sentido intencionado de la interpretación del texto, depende específicamente de lo implícito, tal como ocurre en

¹⁷⁵ PALMER, J. (1994): *Taking Humour Seriously*. Londres: Routledge & Kegan Paul; p. 174.

¹⁷⁶ HATIM, B. (1997): *Communication Across Cultures*, Exeter: University of Exeter Press; p. 196.

este tipo de humor y de la comunicación efectiva y eficaz de la inferencia, la traducción efectiva resulta realmente compleja, sobre todo cuando no se comparte el contexto cognitivo cultural. Entendemos por traducción efectiva una versión donde se haga evidente la intención humorística. Dice Johnson:

[shared knowledge] Is necessary for the perception of the joke, the referential content of the joke itself, and the process by which the joke is constructed around its object *by the joker for its audience* around a *given social context* ... To define a joke is to define the society in which the joke occurs.¹⁷⁷

[un trasfondo de conocimientos mutuos] Es necesario para percibir la intención humorística, para reconocer el contenido referencial del chiste en sí y el proceso elaborado por el autor para comunicárselo al público en un contexto social determinado ... La definición de una ocasión de humor constituye la definición de la sociedad que da lugar al humor.

Los siguientes chistes representan ejemplos de este tipo de humor. El contenido referencial del primer chiste resulta asequible y no representa problema alguno para el traductor. El segundo sólo puede producir risa entre la gente que posee una información contextual privilegiada. Se puede traducir pero no provoca risa en un público sin las necesarias coordenadas socioculturales.

The basis of the social democracy was created when God made Eve and told Adam, "And now choose yourself a wife" (East German, 1950s)

- Hallo, may I speak to Abram Rabinowitz, please?
- No.
- Is he on vacation then?
- No.
- On a business trip?
- No.
- You don't mean to say he is in big trouble?
- No.
- And he did not die either?
- No.
- Did I then understand you correctly?
- Yes, you did (Soviet, 1971)¹⁷⁸

¹⁷⁷ Citado por DENEIRE, M. (1995): "Humor in Foreign Language Teaching". En *Humor*, vol. 8:3.

¹⁷⁸ Citado en RASKIN, V. (1985): *Op. Cit.*

IV.9) LA SITUACIONALIDAD

Hemos visto también que para captar la intención humorística, tal como ocurre con otros tipos de humor, no puede haber ni ofensa ni crispación. La ofensa es cosa de dos, sucede en el nivel *interpersonal*, y hoy en día, con la obsesión de lo políticamente correcto, resulta imprevisible, personal e intransferible (por ejemplo, la ambigüedad manifiesta de “*she chased him round and round the church until she caught him by the organ*” (“le persiguió por toda la iglesia hasta que le pilló por el órgano”) puede resultar ofensivo para un público de feministas radicales). Así, la situación contextual y las diversas facetas de los participantes pueden dar al traste con el efecto humorístico, sobre todo cuando se trata de una doble mediación y de una segunda negociación como es la traducción.

El humor de este tipo, satírico e irónico, depende, en primer lugar, de la estructura, del guión del acto de humor, considerado como representación del mundo externo al humor; en segundo lugar, del momento de la presentación y, en tercer lugar, de la relación existente entre los participantes en la comunicación humorística y la comunión de ideas con respecto al objeto del humor.

El humor al que podemos denominar cultural, en el sentido más amplio de la palabra, precisa de una complicidad total, ya que su objetivo consiste en producir una mayor cohesión en un entorno sin tensiones. Si este efecto no se consigue en la traducción, aunque ésta sea posible, resulta inefectiva y no reúne las características de una equivalencia funcional, por lo que resulta indeseable. Tal sería el caso de los chistes sobre la muerte de la desafortunada Lady Di¹⁷⁹ que circulan en España, al igual que el siguiente chiste resulta inadecuado en algunos círculos norteamericanos:

Q: What does NASA stand for?

A: Need Another Seven Astronauts¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Un ejemplo que utiliza una referencia cultural es el siguiente: ¿De qué marca era el ataúd de Lady Di? *Forlady* (una marca especializada en muebles de cocina). Otro ejemplo utilizando un juego lingüístico: ¿Qué fue la última cosa que dijo el chófer al novio de Lady Di? Dodi, fallé. (Dodi (Al) Fayed).

¹⁸⁰ NILSEN, A. et al. (1987): “Humor for Developing Skills”. En *Et Cetera*, 44:1; pp. 63-76.

Si el destinatario no posee los elementos extralingüísticos necesarios para interpretar la implicatura del texto y reconocer así la intención humorística, la traducción no constituye un acto comunicativo logrado, es decir, no comunica el sentido intencionado. Sin embargo, si existen los conocimientos extralingüísticos la ocasión es inadecuada y las circunstancias coyunturales son poco propicias (por ejemplo, en estos casos el público es británico o norteamericano), puede crearse un entorno de tensión que hará que la intención humorística no prospere.

IV.10) LA MODALIDAD

IV.10.1) LA INTENCIONALIDAD MEDIANTE LA AMBIGÜEDAD

La competencia comunicativa exigida, sobre todo al nivel del destinatario del humor de la incongruencia percibida, consiste en la predisposición por parte de éste para salirse del marco convencional del lenguaje e investigar sus posibilidades lúdicas en el nivel metalingüístico.

Esta actividad requiere la más absoluta seguridad y familiarización con el lenguaje, ya que para lograr su fin la desfamiliarización debe ser necesariamente transitoria y exige un alto grado de madurez cognitiva para resolver la aparente incongruencia y establecer la relevancia del enunciado. La lengua, en estos casos, se utiliza en el nivel de la *modalidad*, por citar la terminología de Halliday (1978:123).

Estamos operando en el nivel *perlocucionario* del acto de habla, centrándonos en el “por qué” del componente referencial (*locucionario*) y en el “cómo” (el componente interpersonal e *ilocucionario*). La intención de este tipo de texto es pura y simplemente funcional (e incluso dis-funcional): pretende divertir a través de la desfamiliarización y la desfuncionalización del lenguaje uniendo dos guiones incongruentes coexistentes, normalmente mediante una conjunción disyuntiva o un activador de cambio de guiones inmediatamente delante del *rema*, es decir, el golpe final del enunciado que permite al público percatarse de la incongruencia, eliminar la interpretación formal formulada originalmente y retroceder hasta el punto del texto donde reside el humor. Long y Graesser realizan el siguiente comentario al respecto:

Defunctionalized language is language that is not used for transmission of information (its principal function), but for playful (ludic) purposes.¹⁸¹

El lenguaje despojado de su funcionalidad no se utiliza con el fin de transmitir información (su función principal) sino con fines divertidos (lúdicos).

El humor de este tipo supone un esfuerzo cognitivo máximo por parte del público destinatario (con la correspondiente máxima satisfacción una vez resuelta la aparente incongruencia).

Esta variante de humor requiere de una gran flexibilidad en el lenguaje además de una aplicación lúdica de la lógica y no, como suele afirmarse, una ausencia de lógica. El contexto mutuo cognitivo de los participantes lo constituye el lenguaje mismo o, más bien en este caso, el idioma, un conocimiento perfecto de los guiones y las formas verbales y una plena comprensión de los esquemas lógicos.

A stale pretzel is better than nothing.
Nothing is better than God.
Therefore, a stale pretzel is better than God¹⁸².

(Irish Bull) Single misfortunes never come alone, and the greatest of all possible misfortunes is generally followed by a much greater¹⁸³.

El humor de este tipo constituye la máxima expresión de la *condensación*, tal como la describe Todorov (1977:320):

There is condensation each time that only one signifier takes us to the

¹⁸¹ LONG, D.L. and GRAESSER, A.C. (1988): "Wit and Humor in Discourse Processing". En *Discourse Processes*, 11; pp. 35-60.

¹⁸² MORREAL, J. (1983): *Op. Cit.* Pueden traducirse estos dos ejemplos de falsa lógica. La galleta salada conocida como 'pretzel' constituye uno de los elementos menos apetecibles de la gastronomía alemana y puede sustituirse por el elemento menos apetecible de la gastronomía nativa del emisor (además en estado rancio). La lógica irlandesa, conocido como Irish Bull, es peculiar a Irlanda y no tiene lógica ninguna sin la referencia topográfica.

¹⁸³ NILSEN, D.L.F. (1997): "The Religion of Humor in Irish Literature". En *HUMOR*, vol. 10; p. 4.

knowledge of more than one meaning; or more simply: *each time that meaning exceeds the signifier.*

La condensación se da cada vez que el significante nos conduce a más de un significado; en otras palabras, cada vez que el significado desborda el significante.

Representa un uso altamente creativo del lenguaje y, bien interpretado, se refleja positivamente en ambos participantes: en el autor por su ingenio y en el público destinatario por su habilidad a la hora de resolver la incongruencia y deshacer la ambigüedad. Requiere, según Sperber y Wilson (1986:106) la aplicación de la implicatura *sintética*.

A synthetic implication is necessarily based on two distinct elementary assumptions, and deriving it is not just a matter of having these assumptions somewhere in memory: they have to be brought together in the small working memory of the deductive device. Once again, there is no guarantee that they will ever be brought together again, and their synthetic implication may well be lost for ever if not computed on the spot.

La implicatura sintética se basa necesariamente en juntar dos presuposiciones elementares distintas. La implicatura no consiste sólo en tener a estas presuposiciones en alguna parte de la memoria. Tienen que juntarse precisamente en la pequeña memoria operativa del aparato deductivo. No existe, además, ninguna garantía de que vuelvan a juntarse jamás otra vez y la implicatura sintética puede perderse por completo si no se procesa en el mismo momento.

Los participantes tienen que estar muy compenetrados a nivel cognitivo, psicológico y lingüístico para que la bi-asociación efectiva ocurra y para que se aplique la "lógica local". Jerry M. Suls describe el proceso de la siguiente manera:

In the first stage, the perceiver finds his/her expectations about the text disconfirmed by the ending of the joke ... In other words, the recipient encounters an incongruity - the punch line. In the second stage, the perceiver engages in a form of problem solving to find a cognitive rule which makes the punch line follow from the main part of the joke and reconciles the incongruous parts"¹⁸⁴.

¹⁸⁴ SULS, J.M. (1972): "A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis". En GOLDSTEIN & MCGHEE (eds.): *The Psychology of Humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. Nueva York: Academic Press; pp. 81-100.

En la etapa inicial, el destinatario encuentra que el sentido anticipado del texto no concuerda con el desenlace del chiste ... En otras palabras, el destinatario se encuentra ante una incongruencia, el golpe final. En la segunda etapa, el destinatario se dedica a resolver el enigma y busca alguna norma cognitiva que permita el desenlace como resolución lógica de la parte principal del chiste y reconciliar así las dos partes.

Los niños, según Freud, juegan de este modo con el lenguaje. Sin embargo, este tipo de humor constituye un juego lingüístico para adultos y no resulta precisamente divertido en el momento de la traducción.

Q. Did you hear about the butcher who backed into his meat-grinder?
He got a little behind in his work.

This coffee tastes like mud.
That's funny. It was ground only yesterday.

Patient: This ointment makes my arm smart!
Doctor: Why not rub some on your head?

Why did the man hit his hand with the hammer?
He wanted to see something swell.

What is the best way to prevent diseases caused by biting insects?
Don't bite the insects.

First Cannibal: Am I late for chow?
Second Cannibal: Yes, everybody's eaten.¹⁸⁵

IV.11) LA RELEVANCIA EN LA AMBIGÜEDAD

Los ejemplos de ambigüedad estructural se emplean, sobre todo, en el humor y en la publicidad, dos tipos de textos diseñados precisamente para captar la atención y sorprender agradable e intensamente al receptor en el menor tiempo posible.

Cuando una persona quiere transmitir un mensaje con claridad intenta evitar toda ambigüedad, es decir, intenta eliminar todo aquello que impida la fluida

¹⁸⁵ OAKS, D.D. (1994): "Creating Structural Ambiguities in Humor: Getting English Grammar to Cooperate". En *Humor*, vol. 7; p. 4.

interpretación del texto. Cuando se emplea la ambigüedad, en cualquiera de sus múltiples variantes, sea el doble sentido, la polisemia o la estructura que activa dos posibles guiones en vez de uno sólo, se hace deliberadamente para conseguir algún efecto determinado: este efecto suele ser la diversión como estímulo.

Si el emisor introduce el chiste de una manera intencionada (y no espontánea), conmina al destinatario a que adopte la modalidad cooperativa paratética. El interlocutor señala la inminencia de una comunicación con intención humorística y planifica su estrategia comunicativa con la finalidad de distraer al destinatario. Utiliza la función metalingüística para distinguir el discurso humorístico del enunciado normal e indicar, a la vez, que hay que interpretar lo dicho de una manera especial. Stephen Tyler dice al respecto:

By attending to its form, we are told, as if in so many words, "This is poetry, this is a riddle, this is nursery rhyme - this is language at play, interpret it accordingly".¹⁸⁶

El hecho de centrarse en la forma es una señal clara, como si nos hubieran avisado, "Ahora vas a oír una poesía o un trabalenguas, es una rima infantil: vamos a jugar con el lenguaje, interprétalo de una manera acorde".

El emisor no utiliza este tipo de humor ante un público destinatario sin asegurarse de que éste posee la competencia comunicativa necesaria para poder apreciarlo y, en consecuencia, se sentirá satisfecho e intelectualmente estimulado cuando perciba la incongruencia y la resuelva con éxito. Este tipo de humor constituye un juego intelectual equiparable al ajedrez, en el que no se produce satisfacción ninguna a menos que los dos participantes estén igualados.

Gershon Legman tells the story of an Englishman who is about to return home from America and wants a typical American joke he can tell in England. He is given the following riddle: A girl is standing on a street corner and three men go by, one on a horse, one on a bicycle, and one on foot. One of the men

¹⁸⁶ TYLER, S.A. (1978): *The Said and the Unsaid: Mind, Meaning and Culture*. Londres: Academic Press.

knows the girl. Which one? "I give up", says the Englishman: "which one?"
The horse-manure!

When the Englishman returned home to England he tried his best to remember all of the details of the joke, and the following resulted:

"A young lady is standing at an intersection -this is in America, you know - and three gentlemen pass by: an equestrian, a pedestrian and a velocipedist. One of them is acquainted with the young lady. Now which one?" We give up, Reggie. Which? Well, I don't know how that American chap did it, but the answer is "horseshit!"¹⁸⁷

Todos los enunciados con intención humorística basados en la ambigüedad siguen un desarrollo lineal para engañarnos y hacernos creer que nuestras expectativas se realizarán. Se desarrollan de una manera coherente en una línea determinada hasta que la conjunción disyuntiva, el activador, hace que se desvíe; la comunicación no se descarrila, se redirige por otra vía para seguir acaparando la atención del receptor.

George Bush has a short one. Gorbachev has a longer one. The Pope has it, but does not use it. Madonna does not have it. What is it? A last name.

The first thing which strikes a stranger in New York is a big car¹⁸⁸.

Se ha comprobado que el humor, sobre todo el humor de este tipo, tiene una calidad auto-reflexiva que demuestra su grado auto-consciente¹⁸⁹.

Definition of a hangover: The wrath of grapes

La definición de una resaca: la Ira de las Uvas (una inversión léxico-sintagmática)

Girls who do not repulse men's advances are often girls who advance men's pulses.

¹⁸⁷ Citado por NILSEN, D.L.F. (1989): "Better than the Original: Humorous Translations that Succeed". En *Meta*, XXXIV; p. 1.

¹⁸⁸ Citado por ATTARDO, S. (1994): *Op. Cit.* Se puede traducir el primer chiste, aunque se perderá el valor final de la repetición del pronombre que sugiere la referencia anatómica, raíz del doble sentido, en el español. El segundo chiste no permite la polisemia del verbo 'strike' (golpear) en el español con el mismo valor sorpresivo o igual grado de sutileza.

¹⁸⁹ NOGUEZ, D. (1969): "Structure du Langage Humoristique". En *Revue d'Esthétique*, 1; pp. 37-54.

Las chicas que no repulsan a los hombres acelerados a menudo son chicas que aceleran el pulso de los hombres (una inversión queística morfológica).

Diplomacy: The noble duty of lying for one's country (phonological paradigmatic reversal) (una inversión paradigmática fonológica)¹⁹⁰.

IV.12) LA INTERTEXTUALIDAD

La aportación de la *intertextualidad* al humor de la incongruencia percibida es extremadamente importante. De hecho, representa muchas veces el soporte del marco del humor, como en el caso del ejemplo anteriormente citado (Las Uvas de la Ira: *The Grapes of Wrath*, de Steinbeck, y el "sacrificar la vida por la patria": "dying for Queen and country").

Para reconocer la alusión, los interlocutores han de poseer un contexto cultural y cognitivo mutuo, además de la *co-presencia*. En su defecto, puede que no exista otra solución que establecer lo que Patrick Zabalbeascoa¹⁹¹, siguiendo a Koller¹⁹², denomina *prioridades de equivalencia*. La traducción, como cualquier texto, supone una elección entre opciones. Dice Koller¹⁹³ que debe haber una jerarquía de valores que hay que conservar en la traducción. Esta jerarquía de requisitos de equivalencia deriva del análisis de la intención y la relevancia del texto original.

ST: They call him "Pilgrim" because every time he takes her out he makes a little progress.

TT: Li diuen "Tirantlo" perquè quan es lliga una noia sempre dona en el Blanch.

¹⁹⁰ MILNER, G.B. (1972): "Homo Ridens. Toward a Semiotic Theory of Humor and Laughter". En *Semiotica*, 5; pp. 1-30.

¹⁹¹ Citado por ZABALBEASCOA, P. (1996): "Translating Jokes for Dubbed Comedies". En *The Translator*, vol. 2:2. Manchester: St. Jerome Publishing.

¹⁹² KOLLER, W. (1979): "Equivalence in translation theory". En Chesterton, A. (ed.) (1989): *Op. Cit.*; pp. 99-104. Koller establece una jerarquía de requisitos de equivalencia establecida después de realizar un análisis del texto desde la perspectiva de la relevancia traductológica. Zabalbeascoa aplica la misma lógica.

¹⁹³ KOLLER, W. (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle und Meyer.

(Gloss: They call him “Tirantlo” because whenever he chats up a girl he always makes his mark).

Zabalbeascoa ejemplifica esta metodología por medio de un enunciado corto donde el efecto humorístico se consigue gracias al activador, el “mote” (Pilgrim). La última palabra del texto, “Progress”, nos permite completar el marco alusivo (la obra de *Pilgrim's Progress* de John Bunyan) ofreciéndonos un desenlace humorístico a la descripción de la relación que mantiene el protagonista con su novia. En este caso, el hecho de que la serie *Yes, Minister* se traduzca al catalán desde el inglés y no se emita en las cadenas castellano-parlantes de la televisión española también resulta fortuito, ya que existe una obra literaria catalana del siglo XV, *Tirant lo Blanch*, que puede utilizarse como equivalencia. El resultado es algo menos asequible y menos sutil que el original pero representa, no obstante, una solución ingeniosa aunque presente al protagonista como un donjuan en vez de como un tímido infeliz.

Esta traducción depende mucho del hecho de que aparezca el enunciado en forma de subtítulo para establecer el marco alusivo. El humor del guión original se activa de forma oral sin dificultad: se supone que la risa provocada por la banda sonora del original señala al público que existe una ocasión humorística y, en consecuencia, se le predispone a buscar el sentido lúdico. Con todas sus limitaciones, no obstante, representa uno de los escasísimos ejemplos de una propuesta de solución para el problema traductológico que procede de la búsqueda del efecto humorístico.

La enumeración de las prioridades de equivalencia nos parece una solución acertada, al menos en el caso citado de los marcos alusivos¹⁹⁴, pero no representa una solución en el caso de la polisemia.

¹⁹⁴ Véase, sin embargo, en la misma edición de *The Translator*: DELABATISTA, D. (ed.) *Wordplay & Translation*, the article by LEPPHALME, R. (1996) “Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay”; pp. 199-218. El autor lleva a cabo una experiencia basada en la traducción del juego lingüístico enmarcado en un marco alusivo cultural y encontró que el marco no se reconocía en la mayor parte de los casos.

IV.13) LAS FUNCIONES DEL HUMOR

La importancia del humor, al igual que cualquier otra actividad cognitiva autoconsciente permitida por nuestro cerebro, reside en cómo lo utilizamos.

El humor por el humor, sin más motivación que el deseo de pasarlo bien y divertirse requiere que hagamos gala de mucha imaginación y de una gran creatividad. Es una actividad placentera que, como dice John Morreall (1983:117), “is a good indicator of the intimacy of the group” (“*demuestra claramente el grado de compenetración de las personas*”), pudiendo representar la celebración de una información compartida e incluso la celebración de la afinidad en cuestiones de humor.

Se emplea de una manera generalizada en los medios de comunicación, sobre todo en los titulares de los periódicos o en la publicidad. En ambos casos los emisores saben con exactitud la configuración nacional del público objeto y el hecho de que se autorestrinjan al público nacional es importante. Los pocos experimentos que se conocen en el terreno de la publicidad internacional han fracasado estrepitosamente. Así, por ejemplo, los dos coches vendidos en España bajo los nombres de *Nova* y *Pajero* tuvieron que retirarse del mercado y relanzarse bajo otra denominación: *Nova*, porque en español, “no va” significa que no funciona y *Pajero* por las connotaciones sexuales. La publicidad de una compañía telefónica británica, *Say Sí, Sí, Sí to JPT* no alcanzó el efecto deseado ni en Francia ni en los países francófonos aunque, eso sí, produjo cierta hilaridad. Don Nilsen dice:

Not only different cultures and metaphors, but different languages as well can cause humorous effects. Feng-ti Chen tells about her friend from Mainland China who would not buy many of the famous brands of cars because of their names ... As the friend stated, “Being a Chinese, I certainly know that these names sound ridiculous or improper in phonetic transcriptions”. “Benz” (ben si) means “stupid enough to die”; Chrysler (kuai si le) means “near to die”; “Honda” (hung ta) means “Bomb him!”; “Toyota” (to yo ta) means “Towed by someone else!”; “Nissan” (ni sang) means “You are dead”; “Datsun” (ta sang) means “he is dead”; and “Subaru” (si ba lu) means “Damn the Communists!”¹⁹⁵

¹⁹⁵ CHEN, F. (1987): “Satire with Humor: A Chopsuey”. Citado en NILSEN, D. (ed.) (1993): *Humor Scholarship: A Research Bibliography*. Westport: Greenwood Press.

No sólo (causan dificultades) las culturas distintas o el uso de la metáfora (en un texto) sino que los distintos idiomas, en sí, también provocan efectos humorísticos no deseados. Feng-ti Chen cuenta que una amiga norteamericana nacida en la China peninsular no compraba las marcas más famosas de coches por culpa de los nombres ... Dice la amiga, "Yo soy china y los nombres resultan ridículos o, al menos, poco adecuados una vez transcritos fonéticamente". "Benz" (ben si) significa "lo suficientemente tonto como para morirse"; "Chrysler" (kuai si le) significa "moribundo"; "Honda" (hung ta) significa "¡Bombardéale!"; "Nissan" (ni sang) significa "Estás muerto"; "Datsun" (ta sang) significa "El está muerto"; y "Subaru" (si ba lu) significa "¡Abajo los comunistas!".

IV.14) LA EQUIVALENCIA DE LA RELEVANCIA EN LA AMBIGÜEDAD

Parece, sin embargo, que nadie está dispuesto a decir claramente que resulta imposible traducir este tipo de chiste basado en el juego lingüístico, guardando la equivalencia de la relevancia y la función: de hacer reír como resultado de un juego ingenioso de palabras.

Anne-Marie Laurian dice en diversas ocasiones: "Humor based on phonetics seems to be the most difficult to translate"¹⁹⁶ ("El humor basado en el juego con la fonética parece ser el tipo más difícil de traducir") y nos ofrece un ejemplo que ella misma no traduce. Así, se supone que corrobora la dificultad.

- I nearly ran over a pedestrian a few minutes ago - and, I think he was from Miami.
- How did you know that?
- Well, when he reached the sidewalk, I heard him say something about the sun and the beach.¹⁹⁷

Invita a los lectores a enviarle posibles soluciones y sigue adelante para ofrecer un segundo ejemplo donde el humor está basado en la polisemia:

¹⁹⁶ LAURIAN, A.M. (1992): "Possible/impossible Translation of Jokes". En *HUMOR*, vol. 5; pp: 1-2.

¹⁹⁷ TRUE, H. (1981): *Funny Bone*, American Humor Guild. Es un chiste basado en la homofonía de "sun and beach" y "son of a bitch". El segundo chiste se basa en los valores polisémicos de "change" (cambio y calderilla) y "rest" (descanso y lo demás).

Just got back from Vegas. Went there for a change and a rest. The slot machines got the change and the crap tables got the rest. (TRUE, 1981)

Este ejemplo va acompañado de la siguiente coletilla: "It is now up to the reader to build a joke of two main sentences in which two words with double meanings contrast" ("*ahora le toca al lector construir un chiste basado en dos frases coherentes donde dos palabras con dos significados cada una se entiendan en la primera frase de una manera y en la segunda, de la otra*"). Parece, cuando menos, una actitud bastante relajada con respecto al *skopos*, en particular, y con la relevancia, en general. La *situación* y la *aceptabilidad* no parecen entrar en este análisis un tanto *laissez-faire*.

Tenemos que preguntarnos si se puede justificar la traducción del humor provocado por la incongruencia percibida, donde se opera al revés, del efecto hacia la causa, desde el humor compartido como resultado de la percepción de la incongruencia al texto incongruente.

Habría que definir las razones por las que se recurre al juego lingüístico y a la ambigüedad. Quizás radiquen en el deseo de celebrar el ingenio, la virtuosidad de un idioma y la sintonía de ideas con otra persona. Si tal fuera el caso, la diversión y el entretenimiento dependerían totalmente de la "irrepetibilidad" de la experiencia, del hecho de que no se puede traducir. No tiene ningún "sentido" traducirlo. Ni al traducirlo.

En el siguiente capítulo analizaremos la manera en la que lo anteriormente expuesto se "traduce" en la realidad a través de las obras de Tom Sharpe, David Lodge, Arturo Pérez-Reverte y Ramón J. Sender.

V

LIMITACIONES LITERARIAS

Theory without practice is empty. Practice without theory is blind. When mediation is effected something theoretically founded is practically carried out.¹⁹⁸

La teoría sin la práctica no tiene sentido. La práctica sin la teoría es un callejón sin salida. Cuando la mediación se lleva a cabo, una actividad con base teórica se realiza de una manera práctica.

Hasta aquí hemos intentado demostrar que hay tres tipos de humor, cada uno de ellos característico de una situación y de un lugar determinados. Hemos señalado también que hay tres tipos básicos de metodología traductológica (aunque puede que se encuentren denominados de distintas maneras según el autor o la escuela):

- * *Literal*: La que se aplica al texto que se configura como una exposición de la realidad objetiva, de valores veritativos universales; lo que puede considerarse el prototipo del texto con un contexto dominante informativo, como es el caso del humor de superioridad, con su uso de estereotipos.
- * *Literaria*: Asociada con el texto de enfoque subjetivo con un tipo de contexto expresivo dominante, tal como se encuentra en la sátira y en la ironía.

¹⁹⁸ NEUBERT, A. (1989): "Translation as Mediation". En KÖLMEL, R. and PAYNE, J. (eds.): *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press.

- * *Skopos*: El texto adaptado a la función comunicativa que viene definida mediante encargo y que puede configurarse como adaptación o recreación de un tipo de texto que normalmente presenta un enfoque contextual vocativo u operativo dominante, tal y como se encuentra en la publicidad, donde predomina el juego lingüístico.

Para nuestra teoría como teoría global de la traslación, resulta decisivo el que *toda* traslación (traducción e interpretación), independientemente de su función (cf. las categorías de texto en Reiss 1971 y 1976) y del tipo de texto, se considere como una oferta informativa en una lengua y cultura final ... sobre una oferta informativa en una lengua y cultura de partida ... El traductor (o el cliente por medio del traductor y de acuerdo con él; o, de un modo más general, el *translatum*) ofrece una información sobre el texto de partida, que a su vez se considera como una oferta informativa.¹⁹⁹

Hemos reseñado también la categorización de los textos tipo, tal y como los define Bühler, utilizando las relaciones de “familias” de enfoque contextual dominante al estilo de Wittgenstein. No hay dos textos iguales, sin embargo hay “familias” de textos, que constituyen los prototipos, y que comparten ciertas características. Werlich comenta al respecto:

Texts distinctively correlate with the contextual factors in a communication system. They conventionally focus the addressee's attention only on specific factors and circumstances from the whole set of factors. Accordingly texts can be grouped together and generally classified on the basis of their dominant contextual focus.²⁰⁰

Los textos se relacionan de distintas maneras con los factores contextuales de cualquier ocasión comunicativa. Centran la atención del destinatario en factores específicos y circunstancias determinadas de entre todos los factores del texto. Por ello, los textos pueden agruparse y clasificarse por el enfoque contextual dominante.

Además, hemos pretendido ilustrar la relación entre los dos interlocutores y cómo esta relación varía según el prototipo y el grado de inferencia requerido por

¹⁹⁹ REISS, K. & VERMEER, H.J. (1996) (trad. por GARCÍA REINA, S. y MARTÍN DE LEÓN, C.): *Fundamentos para Una Teoría Funcional de la Traducción*. Madrid: Ediciones Akal.

²⁰⁰ WERLICH, E. (1976): *A Text Grammar of English*. Heidelberg: Quelle & Meyer; p. 19.

parte del destinatario para llegar a una interpretación relevante del enunciado.

La *situación* y la *intención* configuran, junto con la intertextualidad, lo que Neubert y Shreve denominan la co-presencia y que se presentan como factores decisivos para la interpretación de la intención humorística. Cuanto mayor sea el umbral de conocimientos extra-lingüísticos presupuestos por el destinatario y cuanto mayor sea la necesidad de su familiarización con los marcos y los guiones situacionales, más difícil resultará la traducción. Así pues, podemos decir que cuando entra en juego la polisemia, la metalingüística y todo lo que represente salirse del marco convencional del lenguaje, la traducción relevante y pragmáticamente equivalente acaba por ser imposible.

V.1) EL DISTANCIAMIENTO

El *distanciamiento* también influye en la presentación y la aceptabilidad del humor. Resulta difícil reírse de un chiste étnico sobre los negros, por ejemplo, cuando la persona que lo cuenta no es cómico profesional y sí es negro; también resulta harto difícil suscitar la risa a través de la parodia y la sátira si las personas que son los burladores burlados constituyen el objeto de los dardos satíricos son los destinatarios del humor e igualmente resulta complejo reírse de los propios errores, por ejemplo, por no dominar bien un idioma. Hemos visto, sin embargo, que con el distanciamiento que provoca el paso del tiempo, por ejemplo la fórmula de Thurber, un incidente que en su momento nos resultó de lo más desagradable y bochornoso es el que, a la larga, nos provoca más hilaridad.

Situaciones como las descritas afectan a nuestra capacidad de participación en el juego humorístico y todas ellas amenazan con hacernos perder puntos, lo que se denomina en la terminología como situaciones que son *face threatening*²⁰¹ y que como tales no resultan adecuadas como situaciones de humor.

²⁰¹ BROWN, P. and LEVINSON, S. (1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mom was also perplexed by *Inglés* but could laugh it off easier than pissed-off Pop. “Why do Americans name their kids after animals?”, she asked me about my fourth-grade classmate Doug Williams. “No, Ma, *se llama* [he’s called] DOUG, not DOG!”²⁰²

A Mamá también la dejaba algo perpleja el idioma inglés, pero lo llevaba mejor que Papá que estaba harto. “Pero ¿por qué se empeñan los norteamericanos en llamar a sus hijos igual que los animales?”, me preguntó cuando conoció a mi compañero de clase Doug. “No, Mami, no se llama DOG (perro): se llama DOUG”.

V.2) ESCENARIOS, GUIONES Y MARCOS

Un chiste se presenta en directo y este hecho condiciona una situación en la que el emisor está muy expuesto, cara a cara, frente al destinatario. Una obra cómica, sin embargo, está algo más distanciada del público: hay un *escenario* y los *actores* representan sus papeles, recitando los *guiones* preparados y adaptados a la situación. Por supuesto, la novela presenta igualmente las ideas del autor a través del filtro de los personajes, con lo que la responsabilidad de los comentarios satíricos recae sobre ellos. La forma narrativa va aún más lejos, puesto que justifica los *guiones* como necesidades dentro del *marco* elegido.

La relación entre los interlocutores permanece inalterada según el tipo de humor predominante, aunque el efecto de la obra cómica y de la novela es menos inmediato y más atenuado que el del chiste. Sin embargo, para garantizar el éxito, son necesarias las mismas condiciones: la falta total de tensión y la predisposición a la recepción paratética, que resulta incluso más fácil de controlar en la narrativa larga que en el rápido intercambio humorístico.

²⁰² LÓPEZ, L. (1994): “Generation Mex”. En LIU, E. (ed.): *Next: Young American Writers on the New Generation*. Nueva York: Norton.

V.3) LAS NORMAS

El repaso de la bibliografía sobre la historia sociológica y la antropología del humor nos demuestra claramente que las ocasiones humorísticas se consideran una transgresión de la norma, sólo permitida en circunstancias bien definidas, que difieren según la cultura. Así, según Radcliffe-Brown²⁰³, los kaguros consideran gracioso “tirar los excrementos a sus primos” y los lugurus establecen que ciertas personas pueden formar “parejas humorísticas”. Estas personas “amenizan” los entierros acosando sexualmente a las mujeres que están de luto y exigiendo dinero a todos los presentes antes de permitir que la ceremonia transcurra con “relativa” normalidad. Tal comportamiento se considera habitual en estas circunstancias específicas y no se tolera bajo ningún concepto en otra situación. Jerry Palmer (1994:24) comenta de este comportamiento:

Clearly, also, such behaviour would not be tolerated in modern Western society, regardless of setting and regardless of whether the intention was humorous or not: the level of transgression acceptable in tribal societies' joking relationships is clearly -insofar as these examples are typical- far beyond what is acceptable in the industrial world.

Está claro que este comportamiento no se toleraría en ninguna sociedad occidental, cualesquiera que fueran la situación y la intención, humorísticas o no. Este nivel de transgresión se permite en las sociedades tribales, ya que sus ocasiones de humor, en el aspecto en el que éstas constituyen ejemplos típicos, van mucho más allá de lo que resulta aceptable en el mundo industrializado.

Este nivel de transgresión de la norma mediante el humor semi-agresivo, escatológico y con pronunciadas alusiones sexuales, resulta ser, sin embargo, el más apreciado universalmente. El hecho de que en las sociedades primitivas ocurra en los momentos más trágicos, tales como una situación luctuosa, constituye una prueba más del valor terapéutico del humor. El aspecto filosófico del humor es el que más se aplica en el tipo llamado “humor de supervivencia”.

²⁰³ RADCLIFFE-BROWN, J. (1952): “On Joking Relationships and a Further Note on Joking Relationships”. En *Structure and Function in Primitive Society*. Londres: Cohen and West.

The difference between an Irish wake and an Irish wedding is one less drunk.²⁰⁴

La diferencia entre un velatorio irlandés y una boda es que hay un borracho menos.

V.4) LA FARSA: EL HUMOR SITUACIONAL

Este tipo de humor se puede calificar de *farsa*. Es un tipo de humor más visual y del que suelen aprovecharse, por ejemplo, los payasos. Corresponde al primer nivel del lenguaje (nivel referencial) y constituye el humor infantil: los niños se ríen de los defectos físicos y psíquicos junto con las desgracias de los demás.

La farsa cubre un amplio espectro del humor que va desde la violencia gratuita de los dibujos animados hasta los aspectos más absurdos de la vida cotidiana, lo que suele ser aprovechado por determinados programas de televisión como *Videos de Primera*, *Objetivo Indiscreto (Candid Camera)* o *'Tá Toca (You've been Framed)*. A este tipo de humor corresponde el nivel burlesco de los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, o la prosa rabelaisiana.

Sea cual que sea la situación, tenemos un *guión* relacionado con ella que se suscita con la mención de una palabra clave (cáscara de plátano, el “lindo gatito”) o la observación de una acción típica (las películas de la Pantera Rosa de Peter Sellers constituyen un ejemplo magnífico de esta técnica). Activamos a la vez toda una serie de datos asociados y almacenados que nos permiten prever el desenlace y la relevancia humorística²⁰⁵. “El mundo es un escenario”, como lo describió Shakespeare, y observamos complacientes las extravagancias y los derroches de los demás, que desfilan ante nosotros, los espectadores, con una clara división trazada entre “ellos” y “nosotros”.

²⁰⁴ SAPER, B. (1995): “Joking in the Context of Political Correctness”. En *HUMOR*, vol. 8; p. 1. Mouton de Gruyter.

²⁰⁵ SHANK, R.C. & ABELSON, R.P. (1977): *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.

V.5) LA SÁTIRA : EL BUFÓN

Un tipo de humor menos visual y más sofisticado es el representado, sobre todo, por el loco o el bufón en las obras de Shakespeare y en las *sotties* francesas.

The range of ideas connected with the concept of folly gave [the *sotties*], in its personification, a peculiarly supple instrument both for entertainment and for satire. The *sottie* found its fullest use in providing a vehicle for criticism.²⁰⁶

La amplitud de ideas asociadas con la noción de la locura permitió [a la sottie] adquirir su peculiar personalidad como instrumento eminentemente flexible, tanto para entretener como criticar. La sottie se aprovechó al máximo como vehículo de la crítica.

El loco raras veces está realmente loco. En *El Rey Lear* de Shakespeare, es el personaje más perspicaz y cuerdo, al igual que Yorick en *Hamlet*. En este tipo de textos todo está al revés, los papeles están cambiados.

Se puede comparar con el carnaval como lo describe Bakhtin²⁰⁷ cuando dice que constituye un espectáculo donde no existe división entre el público y el escenario, ni ninguna línea definida entre los espectadores y los actores. Es totalmente lo contrario de la situación que se da en las ceremonias religiosas.

During the carnival, the world is turned topsy-turvy, and the hidden side of human nature is disclosed and allowed to manifest itself. During the carnival, all the laws, prohibitions, and limitations that ordinarily define a society are abolished²⁰⁸.

En el Carnaval, el mundo está totalmente al revés y se desvela la faceta oculta de la naturaleza humana. Durante el Carnaval, se rompe con todas las leyes, las prohibiciones y las limitaciones de la vida normal tal como la define la sociedad.

²⁰⁶ SWAIN, B. (1932): *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*. Nueva York: Columbia University Press.

²⁰⁷ BAKHTIN, M. (1970): *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*. Lausanne: Age d'Homme.

²⁰⁸ DOLITSKY, M. (1992): "Aspects of the Unsaid in Humor". En *HUMOR*, vol. 1; p. 2.

El juego de la comunicación se define por su relevancia, por su respeto a las máximas de Grice. El humor carnalesco es irrespetuoso y superficialmente irrelevante. El loco o el bufón, es decir, la voz de la sinrazón, dice lo indecible y se aprovecha de la libertad otorgada a las personas desvariadas que consideramos faltas de credibilidad para atacar diversos aspectos de la sociedad. El público, sin embargo, es cómplice del loco y comparte sus mismos conocimientos:

That it's under normal circumstances that the world is upside down, and therefore to set it arse-upon-head is putting it back the right way up.²⁰⁹

Que bajo circunstancias normales, el mundo está patas arriba. Así que si le damos la vuelta, lo estamos colocando bien. en su sitio.

Así funcionan la sátira, la parodia y la ironía: juegan con la ambigüedad, con las inferencias, las cuales “hablan a gritos” mediante los guiones disonantes, los marcos desajustados, las etimologías falsas (*interpretatio nominis*) y la ironía (*ex inversione verborum*). Estas dos últimas definiciones forman parte de la taxonomía de Cicerón con respecto al humor verbal (*de dicto*), el tipo de humor que el escritor latino consideraba intraducible.

El público establece una complicidad con el autor en una situación en la que ambos constituyen un frente común contra los que imponen las normas. Wayne Booth indica al respecto de la ironía:

Quintilian went about as far as anybody until recently, when he said that irony “is made evident to the understanding either by the delivery [assuming a speaker, not a writer], the character of the speaker or the nature of the subject. For if any of these three is out of keeping with the words, it at once becomes clear that the intention of the speaker is other than what he actually says”.²¹⁰

Quintiliano lo resume mejor que nadie cuando dice que “la ironía se

²⁰⁹ FAIVRE, B. (1988): “La Piété et la Fête and La Profession de Comédie”. En JOMORON, J. DE (ed.): *Le Théâtre en France, I. Du Moyen Age à 1789*. París: Colin.

²¹⁰ BOOTH, W.C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.

revela mediante la presentación [en el caso de un orador y no un escritor], la caracterización o la temática y el enfoque adoptado. Si cualquiera de estos tres aspectos no cuadra con la exposición, el público interpreta que la intención del interlocutor es diferente de lo que se indica a través de sus palabras”.

La sátira y la ironía son métodos calculados para hacer que la gente se dé cuenta de la duplicidad de la vida y de la necesidad de buscar más allá de las meras apariencias. Son maneras de mostrar que no existen los valores veritativos ni la realidad objetiva. No significa una elección entre una u otra parte de la dicotomía, sino que funciona como medio de cohesión, uniendo a la gente de igual parecer ante la realidad opresiva.

Aristóteles y Cicerón fueron los primeros en referirse a la ironía como recurso de persuasión. En efecto, la ironía formaba parte de la estrategia desplegada mediante la retórica y los tópicos para convencer a un público que no advertía la “manipulación” de la que era objeto a través de *una cuidadosa estructuración y exposición de las propuestas*. Tras la simple apariencia de exposición de una realidad objetiva se asomaba la verdadera interpretación que se intuía mediante las inferencias del orador, comunicadas principalmente a través del tono de la voz y del *tenor* (también llamado “registro”) del enunciado. La inadecuación entre el lenguaje y la situación es lo que desvela la ironía de un texto escrito. Se trata del “language out-of-joint” (lenguaje dislocado), por citar a Shakespeare.

La parodia representa una forma de humor aún más auto-consciente, ya que su intención humorística exige irremediablemente la alusión a otro marco comunicativo, a la *intertextualidad*. La paraodia nos remite a otro marco estético previo para crear el contraste rebuscado y altamente sofisticado entre una representación artística de la realidad y otra mimética. En este tipo de humor el espectador se siente doblemente distanciado de la realidad, lo que le permite al autor obtener un cierto margen de seguridad al poder protegerse bajo el escudo de otra identidad mientras transforma en objeto estético su versión de la realidad.

V.6) EL JUEGO LINGÜÍSTICO: HUMOR LINGÜÍSTICO

Purely linguistic humor may be based on ambiguity and semantic deviation. In such cases, words and utterances can be interpreted in more than one way. The humorist transgresses the rule of conversational co-operation by leading the listener toward the “wrong” interpretation ... In both linguistically and pragmatically based jokes, the humor resides in the perceived but unstated gap between the expectations of the rule-following audience and the rule-breaking speaker.²¹¹

El humor puramente lingüístico puede basarse en la ambigüedad o la desviación semántica. En tales casos, las palabras y los enunciados pueden interpretarse de más de una manera. El humorista transgrede la norma de la cooperación en la que se basa la conversación, haciendo que el destinatario llegue a la interpretación “errónea”... En los chistes basados en los juegos lingüísticos y pragmáticos, el humor consiste en la percepción de la laguna implícita entre las expectativas del destinatario respetuoso de las normas y la intención del autor irrespetuoso.

El humor lingüístico nos hace patente la incongruencia de nuestra vida y la disparidad o, al menos, la tenue relación entre el mundo y la palabra y, por lo tanto, la futilidad de pretender establecer verdades objetivas y valores absolutos.

Este tipo de humor deshace nuestra familiaridad con el lenguaje, al que convierte en objeto lúdico. Es lo que sucede, por ejemplo, en el *spanglish* hablado por los jóvenes puertorriqueños que, aunque estructura las frases según el español, sólo se puede traducir mediante la referencia al inglés y la retro-traducción.

“Papá está salido. Está deliberando las groserías”.
(Dad's out delivering the groceries).

“Mamá no está salida. Está vacunando las carpetas”.
(Mum's not out. She's vacuuming the carpet.)

En secuencias como estas el humor consiste en jugar con el lenguaje, con la forma, y en disfrutar del esfuerzo intelectual necesario para resolver la ambigüedad.

²¹¹ DOLITSKY, M. (1992): *Op. Cit.*

Otra variante de este tipo de humor producido por la percepción cognitiva de la incongruencia se crea cuando dos personas intentan comunicarse o conversar y no lo logran, sin embargo, son ellos los únicos que no se dan cuenta del fracaso del acto comunicativo. John Morreall (1983:67) nos ofrece el siguiente ejemplo:

A good example is the joke about the two Englishmen riding on a noisy train.
The first says, "I say, is this Wembley?"
The other responds, "No, Thursday".
To which the first says, "I am too".
These two have completely misunderstood each other, but no matter -they
thought they were communicating.

*Un buen ejemplo lo constituye el chiste de los dos ingleses viajando en un tren escandaloso.
El primero dice, "I say, is this Wembley?"
El otro responde, "No, Thursday".
Entonces el primero dice, "I am too".
Los dos se malinterpretan por completo pero no importa -creían comunicarse.*

El humor lingüístico representa una pura experiencia estética. De ninguna manera comunica información mediante el funcionamiento normal de la lengua. Es la versión divertida, la modalidad *quasi bona fide ma non troppo*, que tiene como objetivo comunicar que el emisor y el receptor poseen sentido del humor. No comunica un "sentido" según la acepción convencional de la palabra: comunica el sentido tal y como se utiliza en la expresión "sentido del humor".

En el humor lingüístico, incluso los nombres propios "*occupy an exceptional position with regard to the language system because of their minimal integration into it*"²¹² ("ocupan una posición excepcional con respecto al sistema lingüístico debido a su integración mínima") y pueden aprovecharse al máximo para caracterizar mejor a un personaje.

²¹² HERMANS, TH. (1988): "On Translating Proper Names" (with reference to De Witte and Max Havelaar). En WNTILE, M. (ed.): *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Peter King*. Londres, NJ: Athlone Press; pp. 11-24.

Roland Barthes (1970), en su estudio sobre la obra de Balzac, *Sarrasine*, define al nombre como un campo magnético que atrae y controla todas las otras facetas que, en su conjunto, definen al personaje. Según Giovanni Palmieri²¹³, el nombre propio literario puede definirse como un proyecto condensado de la narrativa donde se siembran las semillas del desarrollo posterior de la trama (véase *The Importance of Being Earnest*, traducido por *La Importancia de Llamarse Ernesto*, pero también como *La Importancia de Ser Formal*, perdiéndose así toda la importancia del juego con el nombre, *Oliver Twist* y *Candide*). Comenta que:

The meaningful name somehow contrasts two meanings. On the one hand, as a proper noun the name pretends to be semantically empty by definition (apart from having a purely referential, indexical function). On the other hand, it acquires a specific semantic substance as a comment on the character's personality. In other words, the playful ambiguity hinges on the name's ambivalent status as a proper noun and/or as a common noun.²¹⁴

El nombre significativo crea el contraste entre dos significados. Por una parte, el nombre finge estar semánticamente vacío por definición (aparte de tener una función puramente referencial de índice). Por otra, adquiere una específica sustancia semántica como comentario sobre la persona. En otras palabras, la ambigüedad lúdica depende del estatus ambivalente del nombre como nombre propio y nombre común.

V.7) TOM SHARPE

V.7.1) EL HUMOR CON ENFOQUE SITUACIONAL DOMINANTE

Tom Sharpe explota este detalle de los nombres propios connotativos en sus novelas, sobre todo en la serie que comparte un mismo protagonista: *Wilt* (“Wilt” quiere decir “Calzonazos” o “Perdedor”).

En el humor de las obras de este autor hay poca sutileza, pues pueden considerarse farsas basadas en el humor situacional y es probablemente por esta

²¹³ PALMIERI, G. (1994): “Tutti i nomi di Zeno”. En *Strumenti Critici*, 9:3; pp. 441-464.

²¹⁴ MANINI, L. (1996): “Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions and Their Translation”. En *The Translator*, vol. 2; p. 2.

misma razón que por la que gozan de tanta popularidad en España, aunque gran parte del humor, concentrado en los diálogos y basado en la polisemia o en diferentes niveles de comprensión de conocimientos culturales, resulte totalmente intraducible, es decir, intraducible de una manera efectiva y equivalente desde la perspectiva pragmática.

El simbolismo de la elección de los nombres de los personajes es importante y sin embargo se pierde en la traducción, donde aparece inalterado. “Wilt” es un calzonazos, un perdedor en la vida y para interpretar la trama adecuadamente esta información tiene que transmitirse. No obstante, estas novelas contienen suficientes ingredientes lúdicos visuales que aseguran la diversión del lector al nivel menos sofisticado del humor.

En efecto, estas obras permiten una lectura en dos niveles: un primer nivel superficial, poblado de muñecas inflables, consoladores, calzonazos y cornudos, personajes todos ellos estereotipados como el perfecto idiota (normalmente académico), tabúes sociales y sexuales, fetichismo y todos los ingredientes característicos de la farsa basada en el humor de contenido sexual y un segundo nivel más profundo, que en la serie de *Wilt* critica a la sociedad en general, en la trilogía de *Wilt*²¹⁵ y, en particular, en la serie conformada por *Riotous Assembly* (*Reunión Tumultuosa*) y por *Indecent Exposure* (*Exhibición Impúdica*), el mundo hipócrita del *apartheid* de África del Sur.

El protagonista de la serie de Wilt, el profesor Henry Wilt, está casado con el prototipo de mujer primitiva, inefable e inagotable: Eva (hacemos hincapié en el hecho de que se llama “Eva” y no “Eve”, como habría sido la forma normal en inglés, quizás como alusión a la amante de Hitler, Eva.). Wilt está resignado, le quedan pocas ambiciones en la vida. Trabaja como profesor asociado en el Departamento de Estudios Liberales del Instituto de Formación Profesional de Fenland, donde enseña la asignatura “Exposición a la Cultura” a albañiles, fontaneros, técnicos de electrónica

²¹⁵ SHARPE, T.: *Wilt* (1976). *The Wilt Alternative* (1979). *Wilt on High* (1984). Londres: Pan.

e instaladores de gas. Lleva diez años en este oficio cuando se nos presenta por primera vez.

If Gasfitters could go through life wholly impervious to the emotional significance of the interpersonal relationships portrayed in *Sons and Lovers*, and coarsely amused by D.H. Lawrence's profound insight into the sexual nature of existence, Eva Wilt was incapable of such detachment. She hurled herself into cultural activities and self-improvement with an enthusiasm that tormented Wilt. Worse still, her notion of culture varied from week to week, sometimes embracing Barbara Cartland and Anya Seaton, sometimes Ouspensky, sometimes Kenneth Clark, but more often the instructor at the Pottery Class on Tuesdays or the lecturer on Transcendental Meditation on Thursdays, so that Wilt never knew what he was coming home to except a hastily cooked supper, some forcibly expressed opinions about his lack of ambition, and a half-baked intellectual eclecticism that left him disoriented.²¹⁶

Si los aprendices de instaladores de gas podían pasar por la vida totalmente impermeables al sentido emotivo de las relaciones interpersonales que se refleja en Hijos y Amantes, y divertirse groseramente con la indagación profunda de D. H. Lawrence en el carácter sexual de la existencia, Eva Wilt era incapaz de tal distanciamiento. Ella se lanzaba a las actividades culturales y al cultivo y mejora de su personalidad con un entusiasmo que atormentaba a Wilt. Peor aún, la idea que Eva tenía de la Cultura variaba de una semana a otra, incluyendo a veces a Bárbara Cartland y a Anya Seaton, a veces a Ouspensky (sic) a veces a Kenneth Clark, pero más a menudo al instructor de la clase de cerámica de los martes o al profesor de meditación transcendental de los jueves, de modo que Wilt nunca sabía qué podía esperarle en casa, aparte de una cena preparada precipitadamente, algunos comentarios vigorosamente expuestos sobre su falta de ambición y un insulso eclecticismo intelectual que le dejaba desorientado.²¹⁷

Las referencias culturales y el abismo que separan a Barbara Cartland (la Corín Tellado británica) y Anya Seaton (autora de la novela *Black Beauty*, quizás la primera novela que leen todas las chicas británicas junto con *Little Women*, de Louisa M. Allcott) de Kenneth Clark y Ouspensky, son fácilmente captadas por el público británico, pero no ocurre así con el público español, que carece de la necesaria *co-presencia*.

²¹⁶ SHARPE, T. (1976): *Wilt*. Londres: Pan Books; p. 8.

²¹⁷ Traducido como *Wilt* por ÁLVAREZ FLÓREZ, J.M. Barcelona: Editorial Anagrama.

La estructura de la frase y el co-texto (no el contexto)²¹⁸ denotan, sin embargo, el contraste, permitiendo que se pueda llegar a una comprensión superficial de la personalidad errática de Eva, la proto-mujer primitiva: "*Let me put it this way*", *said Mr. Morris, "had Shakespeare written the play as Mrs Wilt interpreted it, Othello would have been the one to be strangled"* ("Digámoslo de este modo", dijo el Señor Morris, "si Shakespeare hubiera escrito la obra tal como la interpretó la señora Wilt, el estrangulado habría sido Otelo").

Eva traba amistad con una pareja muy "moderna" de norteamericanos que acaban de llegar a la ciudad. Él se llama Gaskill o "G", (una referencia a la novela de John Berger), es bioquímico y fetichista del plástico. Trabaja en el campo del reciclaje del plástico y su bio-degradabilidad (del plástico, por supuesto). Este pseudo-intelectual padece, además, un trastorno psicológico: está obsesionado con su infancia infeliz, por lo que necesita los servicios de un psiquiatra, quien, a su vez, le remite a recibir tratamiento con un consejero sexual (eufemismo en lugar de "prostituta", en este caso). Ella, Sally, decide que va a aprovecharse del paciente rico y se casa con él.

Old Ma Pringsheim didn't (*take to me*). She huffed and she puffed and she blew but this little piggy stayed right where the bank was. G and me went back to California and G graduated in plastic and we've been bio-degradable ever since.

- I'm glad Henry isn't like that", said Eva. "I couldn't live with a man who was queer".
- G's not queer, honey. Like I said he's a plastic freak.
- If that's not queer I don't know what is", said Eva". (p. 130)

La buena mamá Pringsheim no. Bufó y resopló, pero Sally se agarró a la pasta y no la soltó. G y yo nos volvimos a California y G se licenció en plásticos y desde entonces somos biodegradables.

- *Me alegro de que Henry no sea así", dijo Eva. "No podría vivir con un hombre raro".*
- *G no es raro, querida. Como te dije es sólo un loco del plástico.*
- *Si eso no es raro que venga Dios y lo vea", dijo Eva. (p. 146)*

²¹⁸ Utilizamos la distinción entre los dos términos como la establecida por Halliday (1978) y Petöfi (1973).

El gui3n activado por las palabras “*huffed and puffed*” hace alusi3n al cuento de los tres cerditos. Este activador junto a la referencia de la hucha, llam3ndola tal y como lo hacen los ni3os que dicen “*piggy ... bank*”, se pierde irremediamente en la versi3n espa3ola. De este modo, el lector no tiene que esforzarse para reconstruir todas las connotaciones del texto y as3 la satisfacci3n producida como resultado de la re-creaci3n del sentido es cualitativamente inferior que en el caso del lector del texto original.

El hecho de no haber transmitido tampoco el nivel primario en el que se mueve Sally va en detrimento de la fuerza ilocucionaria de las sucesivas intervenciones de este personaje, que se mueve con igual facilidad entre los cuentos infantiles como con las referencias a Sartre, a Kierkegaard y a Schopenhauer.

Sally Pringsheim organiza una fiesta donde intenta seducir a Henry. Enfurecida por su rechazo, le golpea dej3ndole inconsciente. Cuando vuelve en s3, se encuentra atrapado por una mu3eca inflable y expuesto al rid3culo ante todos los invitados a la fiesta, incluyendo a Eva. Despu3s de semejante bochorno, Eva huye con sus nuevos amigos en un barco.

- Other people are hell”, said Sally. “That’s Sartre and he should know. You do what you want is good and no moral kickback. Like G says, rats are the paradigm. You think rats go around thinking what’s good for other people?
- Well no, I don’t suppose they do”, said Eva.
- Right. Rats aren’t ethical. No way. They just do. They don’t get screwed up thinking.
- Do you think rats can think?”, asked Eva now thoroughly engaged in the problems of rodent psychology.
- Of course they can’t. Rats just are. No *Schadenfreude* with rats.
- What’s *Schadenfreude*?
- Second cousin to *Weltschmerz*”, said Sally stubbing her cigar out in the ashtray. “So we can all do what we want whenever we want to. That’s the message. It’s only people like G who’ve got the know bug who get balled up.
- No bug?”, said Eva.
- They’ve got to know how everything works. Scientists. Lawrence was right. It’s all head and no body with G.
- Henry’s a bit like that”, said Eva. “He’s always reading or talking about books. I’ve told him he doesn’t know what the real world is like. (p. 96)

- *Los demás son el infierno*", dijo Sally. "Eso dijo Sartre y él debía saberlo. Hacer lo que quieres es bueno y no hay que plantearse más rollos morales. Como dice G, el paradigma son las ratas. ¿Crees tú que las ratas andan preguntándose lo que es bueno para los demás?"
- *Pues no, no creo que lo hagan*", dijo Eva.
- *Justamente. Las ratas no son morales. En ningún sentido. Actúan y se acabó. No se torturan pensando.*
- *¿Tú crees que las ratas pueden pensar?*", preguntó Eva, completamente absorbida ya por la sicología de los roedores y sus problemas.
- *Por supuesto que no. Las ratas sólo son. Con las ratas no hay Schadenfreude.*
- *¿Qué es Schadenfreude?*
- *Primo segundo de Weltschmerz*", dijo Sally apagando el puro en el cenicero. "Así que podemos hacer todo lo que queramos. Ese es el mensaje. Sólo es la gente como G la que tiene que saber qué coño es lo que pasa exactamente y cómo funcionan las cosas.
- *¿Qué quieres decir?*", dijo Eva.
- *Que tienen que saber como funciona todo. Los científicos. Lawrence tenía razón. G es toda cabeza y sin cuerpo.*
- *Henry es un poco así*", dijo Eva. "Siempre está leyendo o hablando de libros. Ya le he dicho yo que no sabe cómo es el mundo real. (p. 109)

Este discurso pseudo-intelectual con referencias a Sartre, Freud y Schopenhauer, resulta satírico en sí en boca de una ex-prostituta. El humor se intensifica a partir de la evidencia de la obtusa comprensión de Eva, quien interpreta todo lo que dice Sally de una manera prosaica. Los guiones de los dos personajes coinciden únicamente por casualidad. El registro semi-cheli²¹⁹ en el que se sitúa la jerga pseudointelectual de Sally junto con el contraste entre su forma de hablar y la de Eva son imprescindibles para la comunicación de la sátira y el efecto humorístico.

En el texto se explota la ambigüedad fonética de la palabra "know", ambigüedad perdida en la versión española. El último comentario de Eva descansa sobre esta ambigüedad y, sin ella, el golpe irónico final pierde la fuerza que posee en el texto original²²⁰.

²¹⁹ Utilizamos la expresión "semi-cheli", que significa *enterada, progre y casual*.

²²⁰ Eva demuestra en esta conversación que interpreta todos los enunciados de una forma literal y superficial. Así, ella interpreta el "know" en "know bug" como la negación "no". El traductor podría haber hecho recurso a la expresión en español "el mono de la sabiduría", es decir, la obsesión con,

El registro también resulta de vital importancia en la comunicación de la parodia implícita en los *graffiti* obscenos de las paredes de la casa donde tuvo lugar la famosa fiesta. Representan marcos asociativos y el humor reside precisamente en la burda parodia del texto original.

Where Wilt fagged and Eva ran who was then the male chauvinist pig?²²¹

Si Wilt quedó hecho una braga y Eva quiso más tomate ¿Quién fue el cerdo machista?. (p. 123)

Where the B sucks there suck I underneath a dutch cap nice and dry. (Wilt; p. 109). Originalmente de Shakespeare (omitido en la versión española).

Sin embargo, quizás el tipo de recurso humorístico más empleado por Sharpe es una variante de la incongruencia percibida. Al igual que los dos señores británicos en el tren, dos personas que intentan conversar, que no se comunican porque trabajan con dos guiones distintos, paralelos, normalmente activados por una polisemia o una referencia cultural que no comparten los dos interlocutores, bien sea por razones de nivel social o educativo o bien, simplemente, por pertenecer a distintas culturas.

El lector percibe la incongruencia y experimenta el placer de sentirse superior por haber sido espectador privilegiado de la falta de comunicación y de la interpretación equívoca de los dos actores. Mason, refiriéndose a las películas y a las series de televisión, advierte que hay varias categorías distintas de participantes y no participantes en el discurso y utiliza la clasificación de Bell²²² al respecto.

The *addressee* is someone whose presence is ratified by the speaker and who is being directly addressed; the *auditor* is not being directly addressed but

o la necesidad imperiosa de los conocimientos, permitiendo así que Eva se enganchara a la referencia animal de la palabra "mono" en consonancia (en su referencia a animales normalmente utilizados para pruebas de laboratorio) con el resto de la conversación.

²²¹ Son parodias de *When Adam delved and Eve span, Who was then the gentleman?* (English Proverbs (1689) Howell, en *Hampole Religious Pieces*) citado por Smith & Heseltine (1935) en *Oxford Dictionary of English Proverbs* y del verso del personaje Puck de la obra de Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream: Where the bee sucks, There suck I*.

²²² BELL, A. (1984): "Language Style as Audience Design". *Language in Society*, 13; pp. 145-204.

is a ratified participant in (receiver of) the communication; the *overhearer* is not a ratified participant but his or her presence is known to co-communicants: finally, the *eavesdropper* is an overhearer whose presence is not known to co-communicants. Within this framework, we can say that the cinema audience constitute eavesdroppers on the screen dialogue which exists within a fictional world.²²³

El destinatario es alguien cuya presencia está ratificada por el emisor y para quien se emite una comunicación; el oyente es la persona a la que no se dirige directamente, sin embargo, se ratifica como participante en la comunicación; el entrometido no es participante, sin embargo, los interlocutores son conscientes de su presencia; y el último, la escucha ilegal, de cuya presencia no están advertidos los interlocutores. Dentro de este marco, podemos decir que el público del cine constituye una escucha ilegal porque no se reconoce dentro del contexto del guión cinematográfico que existe en el mundo de la ficción.

El autor nos permite la “distancia” necesaria para reírnos de las desgracias de los demás, a la vez que hace avanzar la narración de una manera coherente: el Inspector está harto de preguntar a Wilt, a quien considera un loco peligroso, sobre el paradero del cadáver de su mujer y las razones por las que la mató y Wilt está igualmente cansado de contestar a preguntas incoherentes e improcedentes con respecto a un asesinato que no ha cometido, por lo que decide salirse por la tangente para, al menos, divertirse sintiéndose superior al policía (y permitiendo que nosotros también lo sintamos).

- Interesting word “rehearsal”, he said. “It comes from the old French, *rehercer*, meaning ...
 - To hell with where it comes from”, said the Inspector. “I want to know where it ends up.
 - Sounds a bit like a funeral too when you come to think of it”, said Wilt continuing his campaign of semantic attrition.
- Inspector Flint hurled himself into the trap.
- Funeral? Whose funeral?
 - Anyone’s”, said Wilt blithely. “Hearse, rehearse. You could say that’s what happens when you exhume a body. You rehearse it though I don’t suppose you fellows use hearses.

²²³ MASON, I. (1989): “Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translating”. En *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press.

- For God's sake”, shouted the Inspector. “Can't you ever stick to the point? You said you were rehearsing something and I want to know what that something was.
- An idea, a mere idea”, said Wilt, “one of those ephemera of mental fancy that flit like butterflies across the summer landscape of the mind blown by the breezes of association that come like sudden showers ... I rather like that.
- I don't”, said the Inspector looking at him bitterly. “What I want to know is what you were rehearsing. That's what I'd like to know.
- I've told you. An idea.
- What sort of idea?
- Just an idea”, said Wilt. “A mere...
- So help me God, Wilt”, shouted the Inspector, “if you start on these fucking butterflies again I'll break the unbroken habit of a lifetime and wring your bloody neck. (pp. 136-137)

- *Una palabra interesante. <Ensayo>”, dijo. “Viene de ...*
- *No me importa de donde venga”, cortó el inspector. “No me importa el origen, lo que quiero conocer es el fin.*
- *Parece un poco fúnebre eso de fin, si se pone uno a pensarlo”. dijo Wilt, prosiguiendo con la campaña de desgaste semántico.*
- El Inspector Flint cayó de inmediato en la trampa.*
- *¿Fúnebre? ¿Qué es lo que le parece fúnebre?*
- *Lo que ha dicho usted”, dijo Wilt tranquilo. “Lo del fin.*
- *Por amor de Dios”, gritó el Inspector. “¿Es que no es capaz de seguir el hilo de la conversación? ¿Por qué tiene que desviarse continuamente? Me decía que estaba ensayando algo y quiero saber de qué se trataba.*
- *Una idea, una simple idea”, dijo Wilt. “Uno de esos vuelos efímeros de la imaginación que cruzan como mariposas el paisaje estival de la mente empujados por las brisas de la asociación que caen como súbitos chaparrones ... Vaya, eso me gusta mucho.*
- *A mí no”, dijo el Inspector, mirándole furioso. “Lo que yo quiero saber es lo que usted estaba ensayando. Eso es lo que a mí me gustaría saber.*
- *Ya se lo he dicho. Una idea.*
- *¿Qué clase de idea?*
- *Sólo una idea”, dijo Wilt. “Una simple ...*
- *Dios nos asista, Wilt”, gritó el Inspector. “Si empieza otra vez con las malditas mariposas, le juro que romperé el hábito inquebrantable de toda la vida y le retuerzo el cuello. (p. 155)*

La relación de ideas y la homonimia entre la palabra “rehearse” (ensayar) y “hearse” (coche fúnebre) resulta imposible de reproducir en español. Ni siquiera tomando la raíz de la palabra “ensayar”, es decir, “sayo” o “sayal” y relacionándolo con la mortaja o “sayo mortuario” (“shroud” en inglés) se obtiene una versión

equivalente desde la perspectiva pragmática. La palabra “sayo” no tiene esta primera acepción, así que la solución resulta forzada. Al contrario, si se utiliza la referencia “envuelto en un halo de misterio”, para introducir el diálogo y se eslabona con “envuelto en una mortaja”, la solución resulta mucho menos sutil que el texto original y no funciona como marcador situacional del humor. Wilt confunde al Inspector mediante el juego lingüístico ya que sabe que el policía, al igual que Eva, interpreta todos los enunciados literalmente. La caracterización del personaje de Wilt nos ha definido a una persona que no tiene suerte en la vida debido a las personas y a las circunstancias que le rodean, pero no porque le falte ingenio.

En esta novela hay suficientes elementos estereotipados como para permitir que el humor se traduzca a cualquier idioma donde no se considere ofensivo. No es, digamos, un humor sutil sino más bien todo lo contrario. Cuando se da el diálogo anteriormente reseñado, Wilt se encuentra detenido en la comisaría como presunto asesino de su mujer, Eva Wilt, y de hecho comete un asesinato simbólico con la muñeca inflable, vistiéndola con la ropa de Eva. Sin embargo, la verdadera Eva está haciendo honor a su nombre desnuda en la vicaría de un pueblo cercano, Waterswick, mientras que la pareja norteamericana, varada en el barco que Eva acaba de abandonar, intenta pedir socorro utilizando unos condones inflados con las letras S.O.S. pintadas en ellos.

No se puede negar que el humor tiene un valor altamente visual. Tiene todos los elementos característicos de la farsa en su forma más pura pero, a través del diálogo, del intercambio interpersonal y del registro, Sharpe nos ofrece un humor más sutil, una sátira más mordaz rabelaisiana. El ejemplo siguiente, que muestra el examen psiquiátrico llevado a cabo en la comisaría para determinar si Wilt está loco, representa un excelente ejemplo de esta faceta del autor.

- Dr.Pittman, this is your province not mine but in my opinion man is capable of reasoning but not of acting within wholly rational limits. Man is an animal, a developed animal, though come to think of it all animals are developed if we are to believe Darwin. Let's just say man is a domesticated animal with elements of wildness about him...
- And what sort of animal are you, Mr. Wilt?", said Dr. Pittman. "A domesticated animal or a wild one?"

- Here we go again. These splendidly simple dual categories that seem to obsess the modern mind. Either/Or Kierkegaard as that bitch Sally Pringsheim would say. No, I am not wholly domesticated. Ask my wife. She'll express an opinion on the matter.
- In what respect are you undomesticated?
- I fart in bed, Dr.Pittman. I like to fart in bed. It is the trumpet call of the anthropoid ape in me asserting its territorial imperative in the only way possible. (p. 157)

- *Doctor Pittman, ésa es su especialidad, no la mia; aunque, en mi opinión, el hombre es capaz de razonar pero no de actuar dentro de límites absolutamente racionales. El hombre es un animal, un animal desarrollado, aunque puestos a pensarlo, todos los animales están desarrollados, si hemos de creer a Darwin. Digamos que el hombre es un animal domesticado, con elementos de salvajismo ...*
- *¿Y qué clase de animal es usted, señor Wilt?”, preguntó el doctor. “¿Un animal domesticado o un animal salvaje?*
- *Volvemos otra vez a lo mismo. Esas categorías maravillosamente simples que parecen obsesionar a la mentalidad moderna. O esto o lo otro. No, no estoy totalmente domesticado. Pregunte a mi mujer. Ella le dará un opinión sobre el asunto.*
- *¿En qué sentido no está domesticado?*
- *Tiro pedos en la cama, doctor Pittman. Me gusta tirar pedos en la cama. Es el toque de trompeta del mono antropoide que hay en mí que afirma su imperativo territorial de la única forma posible. (p. 178)*

No es de esperar del hombre que discute los valores de las teorías de Darwin y de Kierkegaard (aunque se omite la referencia al filósofo en la versión española) que hable de sus gustos escatológicos dos segundos después y es esta, precisamente, la faceta que se pierde totalmente en la traducción.

La sensación de superioridad intelectual compartida por Wilt y el lector se pierde, ya que el traductor, enfrentado con un problema de *macro-situación* (es decir, el escenario tal como está montado, muchas veces con el único propósito de propiciar el diálogo) junto con la *intertextualidad implícita* (la alusión a otro marco comunicativo anterior) y el juego lingüístico, no puede encontrar suficientes activadores equivalentes para producir el mismo efecto en el nuevo marco lingüístico, sobre todo por el grado de *la implicatura* del texto original. Además, los nombres en inglés están cargados de connotaciones imprescindibles para una caracterización completa del estereotipo. Wilt, el perdedor, el calzonazos, acaba por salir triunfador.

For the very first time in his life Wilt knew himself to be free ... The race was not to the swift after all, it was to the indefatigably inconsequential and life was random, anarchic and chaotic. Rules were made to be broken and the man with the grasshopper mind was one step ahead of all the others. (p. 211)

Por primerísima vez en su vida, Wilt sabía que era libre ... La carrera no la ganaba, después de todo, el más rápido, sino el más infatigablemente incoherente. La vida era azar, anarquía y caos. Las normas estaban hechas para quebrantarlas y el que tenía mentalidad de saltamontes se hallaba un salto por delante de todos los demás. (p. 240)

Tom Sharpe fue deportado de África del Sur probablemente por culpa de la serie surafricana, donde también utiliza los nombres propios para evocar el efecto humorístico: el nombre de Colonel Heathcote-Kilcoon (“*kill coon*” significa “matar al negro”), por ejemplo, en la novela *Indecent Exposure (Exhibición Impúdica)* tiene connotaciones muy importantes para la caracterización.

En esta novela el comisario es un bóer, el Kommandant van Heerden, que está obsesionado con todo lo relacionado con el Imperio británico²²⁴. África del Sur es un país bilingüe (el afrikaans y el inglés son los dos idiomas oficiales), así que participa de los mismos problemas encontrados en cualquier país con dos idiomas oficiales y quizás de una manera más exagerada en este caso, puesto que ambos idiomas son germánicos y, por ende, existen gran cantidad de “falsos amigos”. Dice Pieter de Bruyn al respecto:

Of course humorous mistakes are often the result. Evidently all translation mistakes are actually mistakes of meaning, because it is always language-in-use, or interpreted language. Many such mistakes are notorious in South Africa and have become the object of jokes.²²⁵

Este hecho, claro está, da lugar a muchos equívocos humorísticos. Evidentemente, todos los errores de la traducción representan errores reales de sentido ya que estamos hablando del lenguaje aplicado, o del idioma interpretado. Estos errores son comunes en África del Sur y se han convertido en tema de chistes.

²²⁴ SHARPE, T. (1973): *Indecent Exposure*: London: Pan Books. Traducido por PÉREZ, A. y ÁLVAREZ FLOREZ, J.M.: *Exhibición impúdica*. Barcelona: Anagrama.

²²⁵ DE BRUYN, P. (1989): “My Grandfather the Hunter: A Humorous Translation from Afrikaans to English”. En *Meta*, XXXIV; p. 1.

Sharpe se aprovecha del hecho de que ambos idiomas se utilizan en todas las áreas de la vida cotidiana y de que existe esta tradición de falta de comprensión entre los dos idiomas. Utiliza sólo el inglés, porque si hubiera utilizado el africaan habría tenido que contar con la familiarización con este idioma del lector, o sea, “la escucha ilegal” según la definición de Bell.

La pasión del Kommandant por todas las cosas que tengan algo que ver con el imperio británico funciona como activador del humor, ya que el Kommandant entiende el idioma muy poco y la cultura aún menos.

- This man Brooke is an English poet?

Mr. Mulpurgo said he was.

- He died in the First World War”, he explained and the Kommandant said he was sorry to hear it. “The thing is”, continued the English lecturer, “that I believe that while it's possible to interpret the poem quite simply as an allegory of the human condition, *la condition humaine*, if you understand me, it has also a deeper relevance in terms of the psycho-alchemical process of transformation as discovered by Jung”.

The Kommandant nodded. He didn't understand a word that Mr. Mulpurgo was saying but he felt privileged to hear it all the same. (p. 89)

- ¿Y ese Brooke es un poeta inglés?

El señor Mulpurgo dijo que sí.

- Murió en la Primera Guerra Mundial”, le explicó, y el Kommandant dijo que lo lamentaba. “La cuestión es”, dijo el profesor de inglés, “que creo que aunque sea posible interpretar el poema bastante llanamente como una alegoría de la condición humana, *la condition humaine*, supongo que me entiende, también tiene un sentido más profundo desde el punto de vista del proceso psicoalquímico de transformación que descubrió Jung”.

El Kommandant asintió. No entendía ni una palabra de cuanto le decía el señor Mulpurgo, pero, de todos modos, consideraba un privilegio oírlo. (p. 99)

El hecho de que el Kommandant sea muy poco inteligente y nada astuto provoca la mayor parte de la risa en esta novela. La trama, como es habitual, viene repleta de elementos visuales situacionales absurdos destinados a hacer de la narrativa un éxito en cualquier idioma: las avestruces a las que se les administra dinamita empaquetada en condones, la policía que recibe terapia de shock para disuadirles de

alternar con las chicas nativas, los travestis, una psiquiatra sexualmente obsesa y, en resumen, todos los ingredientes de la farsa.

No obstante, el juego lingüístico y las alusiones culturales específicas representan un elemento importante y, una y otra vez, el traductor tiene que reconocer la derrota a través de sus notas. Así puede explicar al lector español el elemento causante de la risa en la versión original. Esta explicación, sin embargo, hace imposible que la versión española arranque, ni siquiera, una sonrisa al lector.

- By the way Daphne sent a message”, said the Major, “wants to know if you'll come out with the hunt tomorrow”.

The Kommandant dragged his thoughts away from the problem of Els and the transvestite lesbian and tried to think about the hunt.

- I'd love to”, he said, “but I'd have to borrow a gun.
- Of course it's only a drag hunt”, continued the Major before it dawned on him that the Kommandant shot foxes. A similar dreadful misunderstanding existed in the Kommandant's mind.
- Drag hunt?”, he said looking at the major with some disgust.
- Gun?”, said Major Bloxham with equal revulsion. (p. 149)

- *Ah, por cierto, Daphne le envía un recado”, dijo el mayor. “Quiere saber si irá con el grupo de cazadores mañana”.*

El Kommandant procuró dejar de lado el asunto de Els y la lesbiana travestida, e intentó pensar en la cacería.

- *Me gustaría”, dijo. “Pero tendría que pedir una escopeta.*
- *Naturalmente, sólo es una cacería de rastreo”, siguió diciendo el mayor antes de deducir por lo de la escopeta que el Kommandant sin duda mataba zorros a tiros. Un malentendido similar existía por parte del Kommandant^(*)*
- *¿Cacería de rastreo?”, dijo mirando con disgusto al mayor.*
- *¿Escopeta?”, dijo el mayor Bloxham con similar revulsión. (p. 166)*

(*) *Drag-hunt*: Cacería con perros adiestrados que siguen un rastro. Durante toda la conversación, escenas siguientes y hasta el final del libro, existe un equívoco entre los personajes: el Mayor habla de la inminente caza de rastreo (en la que utilizan a Fox (Zorro), el sirviente, como zorro y que es para ellos una especie de ritual de juego y representación) y el Kommandant parece entender que cazarán “vestidos de mujer, travestidos” (*in drags, sic*); el equívoco da lugar a esta especie de “monólogos paralelos” (más que diálogos) que el autor maneja en toda la obra (p. 166).

Hay pocas cosas tan sumamente arraigadas en la cultura inglesa como la caza de zorros (con la excepción, quizás, del “cricket”). Así pues, la equivalencia

pragmática resulta difícil de lograr debido a las alusiones específicas culturales. La nota del traductor ofrecida como compensación para explicar el malentendido no compensa la falta de humor allí donde el autor pretendía provocarlo.

El efecto humorístico se desperdicia y se desvirtúa por completo en los próximos capítulos, donde otra serie de malentendidos, esta vez basados en la polisemia del lexema "*Underground*", (el metro y la clandestinidad política, la resistencia) no quedan claros, ya que el traductor opta por aplicar el sentido del metro, erradicando así el doble sentido y la ambigüedad deliberada. El traductor vuelve a admitir que existe la doble acepción en una de sus notas; persisten los malentendidos, terminando con el siguiente diálogo interpretado literalmente por el traductor y sin nota, evidenciando así que ni siquiera él ha captado la ambigüedad.

- "You even dress the same side", continued Mrs. Heathcote-Kilcoon with a professional eye.
The Kommandant looked around the room curiously.
- "Which side do you dress?", he asked and was amazed at the laughter his remark produced.
- "Naughty man", said Mrs. Heathcote Kilcoon finally, and much to the Kommandant's surprise kissed him lightly on the cheek. (p. 158)

- *Incluso se viste del mismo lado", siguió diciendo la señora Heathcote Kilcoon, con ojo de experta.*
El Kommandant miró por la habitación con curiosidad.
- *¿En qué lado se viste usted?", preguntó, y le sorprendió la carcajada que provocó su pregunta.*
- *Que piropo", dijo al fin la señora Heathcote-Kilcoon y para gran sorpresa del Kommandant, le besó levemente en la mejilla. (p. 177)*

El traductor opta por el sentido literal de "vestirse" en vez del verbo "calzarse" (también utilizado en el sentido de "*dress*" pero referido a los zapatos).

La última parte no tiene sentido para el lector español que no posee conocimiento alguno del inglés y, por ello, sin acceso posible a la retro-traducción. El efecto humorístico se provoca precisamente como resultado de la falta de conocimientos lingüístico-culturales y así observamos, en calidad de *voyeurs*, cuántos líos pueden darse como resultado de las malas interpretaciones.

El autor nos distancia de la escena del “crimen” y nos sentimos seres intelectualmente superiores, ya que poseemos la información necesaria para deshacer el entuerto. El lector español no se encuentra en igualdad de condiciones; la equivalencia de relevancia no se logra en la versión española.

V.7.2) EL TEXTO TRAS EL TEXTO

Hemos señalado anteriormente que existen dos niveles de lectura de Tom Sharpe. La crítica del *apartheid* del África del Sur se ofrece en forma de comentario satírico velado, aunque el hecho de que el escritor fuera deportado demuestra que la crítica se reconoce.

Verkramp, un oficial particularmente fascista, decide que los agentes de la policía deben recibir terapia de shock para disuadirles de frecuentar a las mujeres nativas. Verkramp hace aquí honor a su nombre²²⁶ y se revela con sus verdaderos colores (tenemos que recordar que él no es blanco sino mestizo, no de una “raza pura”, tal como reza).

- Men”, said Verkramp as they stood in the corridor, “today you are about to take part in an experiment which may alter the course of history. As you know, we Whites in South Africa are threatened by millions of blacks and if we are to survive and maintain our purity of race as God intended we must learn not only to fight with guns and bullets but we must fight a moral battle too. We must cleanse our hearts and minds of impure thoughts. That is what the course of treatment is all about”. (p. 81)
- *Muchachos”, les dijo Verkramp. “Van a participar en un experimento que puede alterar el curso de la historia. Como saben ustedes, nosotros, los blancos de Sudáfrica, estamos amenazados por millones de negros; y si hemos de sobrevivir y conservar la pureza de nuestra raza como Dios manda, no sólo hemos de aprender a luchar con armas y con balas, sino que hemos de librar también una batalla moral. Hemos de limpiar nuestra mente y nuestro corazón de pensamientos impuros. Y ésa es precisamente la finalidad de este tratamiento”. (p. 91)*

²²⁶ El nombre tiene connotaciones negativas.

Este discurso de Verkramp representa una salida de tono. Además, sabemos que él mismo es bóer, es decir, no es de raza pura y está totalmente obsesionado con el sexo (sobre todo con el masculino), así que no es ajeno a los pensamientos impuros.

Se le describe como el personaje más radical de toda la novela, con atisbos claramente fascistas. Sólo Kilcoon manifiesta opiniones más radicales con respecto a los negros. Antes del siguiente fragmento, varias mujeres negras han sufrido diversas vejaciones antes de ser fotografiadas. Las fotos se utilizan como estímulos activadores de las descargas eléctricas, aplicadas como terapia preventiva a la policía. Esta situación tratada seriamente resultaría muy tensa pero Sharpe “descarga” la tensión acumulada de la siguiente manera:

- Where the hell did you get these slides?”, he demanded. The sergeant looked up brightly.
- They're my holiday shots from last summer. We went to the game reserve. He changed the slide and a herd of zebra appeared on the wall. The patient jerked with them too.
- You're supposed to be showing slides of naked black women”, Verkramp yelled, “not fucking animals in the game reserve!”

The Sergeant was unabashed.

- I just thought they'd make a change”, he explained, “and besides it's the first time I've had the chance to show them. We haven't got a slide projector at home”.

On the bed the patient was screaming that he couldn't stand any more.

- No more hippos, please”, he moaned. “Dear God, no more hippos. I swear I'll never touch another hippo again.
- See what you've been and done”, said Verkramp, frantically to the Sergeant. “Do you realize what you've done? You've conditioned him to loathe animals. He won't be able to take his kids to the zoo without becoming a nervous wreck.
- Oh dear”, said the Sergeant, “I am sorry. He'll have to give up fishing too in that case”. (p. 85)

- *¿De dónde coño ha sacado usted esas diapositivas?”, exigió. El sargento alzó la vista resplandeciente.*

- *Las hice el verano pasado durante mis vacaciones. Fuimos a la reserva de animales.*

Cambió la diapositiva y en la pared apareció un rebaño de cebras. El paciente tuvo convulsiones también con las cebras.

- *Tenían que estar pasando diapositivas de negras desnudas”, gritó Verkramp. “No de esos malditos animales de la reserva”.*

El sargento no se amilanó.

- *Bueno, me parecía que no estaría mal variar un poco”, explicó. “Y además, es la primera vez que tengo ocasión de pasarlas. En casa no tenemos proyector”.*

El paciente gritaba desde la cama que no podía soportarlo más.

- *Por favor, no, más hipopótamos no”, gimoteaba. “Dios mío, más hipopótamos no. Juro que no tocaré un hipopótamo en mi vida.*

- *Mire lo que ha conseguido usted”, dijo Verkramp, furioso, al sargento. “¿Se da cuenta de lo que ha hecho? Le ha condicionado para que odie a los animales. No podrá volver a ir con sus chicos al zoo sin que le dé un ataque de nervios.*

- *¡Santo cielo!”, dijo el sargento. “¡Cuánto lo siento! Entonces tendrá que renunciar también a la pesca.”*

Resulta difícil creer que un personaje utilice la forma de interjección “¿De dónde coño...?” junto con la forma “usted”, sobre todo cuando resulta que el sargento ostenta un rango inferior a Verkramp. Estas irregularidades en el tenor del texto, de los guiones dentro del macro-guion de la farsa, afectan a los marcos de la caracterización narrativa a la vez que hacen que los marcadores y activadores del humor resulten más difíciles de localizar por estar desigualmente repartidos.

V.8) DAVID LODGE

V.8.1) EL MAESTRO DE LA PARODIA

El autor David Lodge tiene un estilo de humor radicalmente diferente del de Tom Sharpe, aunque su narrativa permite también dos lecturas: la superficial y la crítica.

Consideramos su obra consolidada a partir de la serie que trata de las peripecias de unos profesores universitarios, ya que sus primeras novelas mostraban una excesiva preocupación por la religión católica y los métodos anticonceptivos, temas difíciles de frivolar. La trilogía formada por *Small World (El Mundo es Un Pañuelo)*, *Changing Places (Intercambios)* y, en menor medida, *Nice Work (¡Buen Trabajo!)* nos ofrece un humor más estructurado, más auto-consciente y mucho más elaborado que la farsa y lo absurdo del mundo novelístico superficial de Tom Sharpe.

Sin embargo, como hemos apuntado anteriormente, hay dos lecturas: la narrativa estructurada como comedia de enredos y la crítica auto-consciente del Estructuralismo, los Desconstruccionistas y los movimientos de crítica literaria del mundo posmodernista en general.

En *Small World*²²⁷, los viejos resabios del catolicismo y la virtud pre-matrimonial personificados en el componente irlandés de la obra aún persisten, pero conviven con protagonistas de la talla de Morris Zapp, el clásico catedrático norteamericano (desde la óptica de los intelectuales británicos) y Philip Swallow, el catedrático de literatura inglesa y genuinamente británico (sin necesidad de más aclaración al respecto). La ponencia de Morris Zapp ya divide al lectorado entre los *iniciados*, que captan todas las alusiones y los *no-iniciados*, *los inocentes*, que leen el texto como un romance enrevesado.

Lodge pone de manifiesto su intención desde el inicio de la novela, cuando expone a los lectores a conversaciones tan poco habituales como la siguiente:

Different languages divide the world up differently. For instance, this mutton we're eating. In French there's only one word for "sheep" and "mutton" - *mouton*-. So you can't say "dead as mutton" in French, you'd be saying "dead as a sheep", which would be absurd. (p. 23)

Las diferentes lenguas dividen al mundo de diferente manera. Por ejemplo, esta carne que estamos comiendo. En francés sólo hay una palabra, mouton, para indicar al cordero, esté muerto o vivo el animal. Por lo tanto, no se puede decir en francés "dead as mutton" como en inglés, ya que equivaldría decir muerto como un cordero, lo cual sería absurdo. (p. 43)

Expone al público, y al traductor, ya que esta primera precisión por parte de Angélica da lugar a la cuarta nota del traductor en sólo las primeras veinte páginas del texto (la primera define el romance según Hawthorne, cita ofrecida en la introducción

²²⁷ LODGE, D. (1984): *Small World: An Academic Romance*. Londres: Secker & Warburg. Traducido al español por RIAMBUA SAURÍ, E. (1989): *El Mundo es Un Pañuelo*. Barcelona: Ediciones Versal.

de la novela; la segunda consta de trece líneas donde el traductor explica en qué consiste un *limerick*, es decir, un verso humorístico de origen irlandés; la tercera facilita el acceso a un verso parodiado de Yeats) en una obra plagada de incisos del traductor.

Por si acaso el lector aún no se ha preparado para el esfuerzo intelectual que se le avecina, Lodge sigue manifestando su intención a través de la ponencia de Zapp, en el más puro estilo barthesiano, titulado *Textuality as Striptease* (una parodia de la obra de Barthes titulada *The Pleasure of the Text*).

To read is to surrender oneself to an endless displacement of curiosity and desire from one sentence to another, from one action to another, from one level of the text to another. The text unveils itself before us, but never allows itself to be possessed; and instead of striving to possess it we should take pleasure in its teasing. (p. 27)

Leer equivale a rendirse a un interminable desplazamiento de curiosidad y deseo de una frase a otra, de una acción a otra, de un nivel del texto a otro. El texto se desvela ante nosotros, pero nunca se deja poseer, y en vez de pugnar por poseerlo deberíamos complacernos en su provocación. (p. 48)

Las alusiones a otras obras literarias siguen enmarcadas en un humor sofisticado apto sólo para iniciados. De hecho, no se puede anticipar otra cosa cuando el autor mismo señala al principio del libro, mediante una cita de Joyce:

“Hush! Caution! Echoland!” (James Joyce)

“¡Silencio! ¡Alerta! ¡Ecolandia!”

Tal y como el autor nos advierte, el texto nos transporta en un tren de doble vía por todo un laberinto de alusiones literarias en un viaje por la *intertextualidad*, poblado, sin embargo, de personajes estereotipados: Fulvia Morgana, la bella y elegantísima catedrática italiana; Milo O’Shea, el borracho médico irlandés; su sobrina irlandesa, la madre soltera en desgracia con el nombre previsible de Bernadette; los

dos McGarrigles, Peter y Persse; y las gemelas Lily y Angélica Pabst²²⁸, hijas del catedrático Arthur Kingfisher, y muchos otros.

Es una típica comedia de enredos, con claras alusiones a las obras de Oscar Wilde y a la Comedia de Errores, obra original de Shakespeare. Si dejamos de lado la fina aportación intelectual del autor, centrada sobre todo en los episodios de los congresos, la obra se puede leer perfectamente como un romance con moraleja. Se describen, en efecto, en un artículo reciente como “*chirpy, campus romps*”²²⁹ (“divertidas comedias universitarias”).

Tener que traducir la obra no resulta, sin embargo, nada divertido. Se supone que Lodge ya anticipa este hecho cuando describe las labores del traductor japonés Akira Sakazaki.

Sakazaki (otro nombre propio connotativo) pretende traducir la obra de Ronald Frobisher, *Could Try Harder* (traducida al español como *Conviene Intentarlo*). El nombre de la obra en sí representa un comentario irónico sobre el esfuerzo, perdido en la versión española. La novela trata de la vida de la clase obrera en un área deprimida de la Inglaterra industrializada. Frobisher, se supone, pertenece a la generación literaria de posguerra de “*The Angry Young Man*” (“*El Joven Resentido*”).

Si el japonés, especialista en filología inglesa, encuentra dificultades a la hora de traducir algunas partes del texto, el traductor español aún más, ya que éste tiene la doble tarea de hacer partícipes al público español de los equívocos lógicos y humorísticos cometidos por Akira como resultado de la polisemia y el *doble sentido*.

²²⁸ Walter Redfern (1996) escribe lo siguiente con respecto al autor francés Tournier, parodiado también en la novela de Lodge, en su artículo en *HUMOR*, 9:2, “Puns: Second Thoughts”, que en sí resulta difícil de traducir (tal y como se puede apreciar en esta versión española de la tesis): “*El novelista francés, Michel Tournier, tiene verdadera obsesión con los gemelos y, por la misma razón, explota al máximo el doble sentido y el juego lingüístico. Se podría argumentar que la homofonía y la homografía constituyen gemelos fónicos y gráficos: dos entidades en una*”.

²²⁹ DURRANT, S.: “An Oral Exam with the Prof”. Publicada en *The Guardian* (Sábado, 21 de Febrero de 1998).

En este ejemplo se utiliza el juego lingüístico, la alegoría del juego de golf, para exponer la futilidad de la traducción.

In this sport (*golf*), Akira sees an allegory of the elations and frustrations of his work as translator. Language is the net that holds thought trapped within a particular culture. But if one could only strike the ball with sufficient force, with perfect *timing*, it would perhaps break through the netting, continue on its course, never fall to earth, but go into orbit around the world. (p. 141)

En este deporte, Akira ve una alegoría de las elaciones y frustraciones de su trabajo como traductor. El lenguaje es la malla que mantiene el pensamiento prisionero en una particular cultura. Pero si fuera posible golpear la pelota con suficiente fuerza y con un perfecto timing, tal vez atravesaría la red y continuaría su trayectoria, para no volver a caer en la Tierra y seguir en órbita alrededor del mundo. (p. 184)

En la obra de crítica literaria titulada *Language of Fiction*, Lodge manifiesta sus sentimientos sobre la traducción, filosofía patente, por otra parte, en la caracterización de Akira. Lodge comenta de la relación autor-lector de la novela traducida:

The reader makes a “contract” with a translated novel which is different from the one he makes in his own language. He approaches it with a recognition of cultural differences which obstruct communication; he expects to feel insecure in the verbal world of a translated novel, just as he expects to feel insecure in a foreign country in whose language he is not fluent.²³⁰

El lector establece un “contrato” con la obra traducida que es totalmente distinto del tipo de relación contractual con una obra producida en la lengua materna. Se embarca en un viaje de descubrimiento donde prevé encontrarse con obstáculos, hechos culturales, que van a afectar a la comunicación. Anticipa la inseguridad, la falta de confianza en el mundo verbal de la obra traducida, al igual que espera sentirse inseguro en un país cuyo idioma no domina.

Hemos destacado con anterioridad la necesidad de sentirse seguros y confiados para que el humor prospere ya que en caso contrario el público no percibe

²³⁰ LODGE, D. (1966): *Language of Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul; p. 20.

la intención humorística. No la percibe Akira en la obra de Frobisher. La percibe el traductor español, pero reconoce su incapacidad para transmitirla una vez más en forma de una nota del traductor.

A semejanza de Akira Sakazaki, también el traductor al castellano pasa sus momentos de apuro. En este caso, para no alterar en absoluto la intención del autor, ha juzgado conveniente dejar intactas las tres locuciones inglesas que tanto desconciertan, y no sin razón, al traductor japonés. <Jam-butt> es una especie de tartaleta casera, en realidad una rebanada de pan con mantequilla y mermelada. <Y-fronts> son calzoncillos tipo slip provistos de bragueta. Por último, llegamos al <sweet fanny adams> que es donde radica la chispa humorística en el original y que, traducido literalmente, significa “dulce culo”. El hecho de llamar a esta parte de la anatomía humana <fanny adams> confunde al buen Akira Sakazaki y le mueve a preguntar quién es tan dulce señorita. (p. 184)

Like Akira Sakazaki, the Spanish translator has also found it no mean feat to try and translate this part. Here, to allow for the author's original intentions to be conveyed unsullied, the translator has decided to leave the words which caused the Japanese translator headaches, and quite rightly so, in their original English form. What <jam butty> really is, in fact, is a type of home-made bun (sic) made by spreading butter and jam on a slice of bread. <Y-fronts> are 'underpants with flies (sic). Last, we have <sweet fanny adams> which is what sparks off the humor in the original and which, when translated literally, means "sweet ass" (sic). The fact that this part of the human anatomy is given the name "fanny adams" is what confuses our friend Akira Sakazaki and makes him ask after the identity of the sweet lady.
(traducción: MARGARET HART, 1998)

Hemos señalado previamente las inferencias intelectualmente codificadas por Lodge en su obra y la necesidad de compartir unos conocimientos altamente sofisticados de *iniciados* con respecto a los movimientos lingüísticos y literarios para poder captar las alusiones. Nosotros podemos sentirnos identificados con Wilt, el profesor resignado al destino infeliz de tener que enseñar literatura inglesa a albañiles y fontaneros o al grupo con el poético nombre de “*Meat One*” (“Carne Uno”) a quien dedica la novela, cuyos alumnos no tienen ningún interés en el tema pero ¿hasta qué punto podemos sintonizar con unos profesores universitarios que hablan de “la literatura como invaginación” y el “romance” como “orgasmo múltiple”? Brian Connery dice al respecto:

Because the reader must re-enact the virtuosity of Lodge's performance in order to "get" the parody, congratulations and admiration for the author necessarily spill over onto the reader, and into self-congratulation and admiration.²³¹

Ya que el lector debe re-producir el virtuosismo de la actuación de Lodge para "acceder" a la alusión de la parodia, participa igualmente en la admiración y los parabienes suscitados por el ingenio del autor en el lector mismo por haber tenido la habilidad de interpretarlo correctamente.

Una gran parte de la satisfacción en la lectura de una obra de David Lodge, por ende, deriva del refuerzo de la auto-estima. Nos sentimos parte de una élite superior. Quizás sea significativo el hecho de hacer sentir al lector inglés que es superior al japonés:

Akira finds the page he is looking for, and lays the book open on the table. He touchtypes:

p. 107, 3 down: Bugger me, but I feel like some *faggots* tonight.

Does Ernie mean that he feels a sudden desire for homosexual intercourse? If so, why does he mention this to his wife? (p. 105)

Akira encuentra la página que busca y deja el libro abierto sobre la mesa. Tecllea:

p. 107, línea 3: *Que me den por el saco, pero esta noche me apetecen unos cuantos faggots.*

¿Quiere decir Ernie que experimenta un súbito deseo de contacto homosexual? Si es así ¿por qué lo menciona delante de su mujer? (p. 140)

El autor se preocupa de preparar al lector norteamericano para que entienda correctamente la palabra "*faggot*"²³², así se encuentra en situación de ventaja frente a Akira (sin preparación, no habría sido éste el caso). Morris Zapp, camino del aeropuerto, observa un letrero luminoso que anuncia <*Have a Fling with Faggots*

²³¹ CONNERRY, B. (1990): "Inside Jokes: Familiarity and Contempt in Academic Satire". En BEVAN, D. (ed.) *University Fiction*. Amsterdam: Rodopi.

²³² "Fag" en el léxico de los antiguos alumnos de la escuela privada (Public School) significa un lacayo que hace todo para su amo, el "todo" interpretado en el sentido más amplio de los internados masculinos. "Fag" en su acepción más común en inglés británico significa "pitillo". Sin embargo, "fag" y "faggot" (morcilla) tienen un sólo significado en el inglés norteamericano, el original (por antonomasia) de "homosexual".

Tonight>. Morris comenta que ya está familiarizado con el producto “*from his previous sojourn in the region (which he knows) is ... an allusion to a local delicacy based on offal*” (“desde su anterior estancia, sabe que es un plato típico local que se elabora a base de despojos”). Por cansancio, o más bien por desesperación, el traductor español recurre otra vez a la nota.

De nuevo no parece haber más remedio que echar mano a la socorrida nota del traductor para aclarar este juego de palabras. *Faggot* es una especie de morcilla o albóndiga de buen tamaño, un plato popular en el norte de Inglaterra y que es elaborado con despojos, pero significa también homosexual. La frase del anuncio que lee el profesor Zapp dice en realidad: “Deléitese esta noche con *faggots*”, refiriéndose desde luego a la especialidad culinaria local. (p. 130)

It would again seem that there is nothing for it but to make use of the handy translator's note to clear up this word-play. Faggot is a type of black pudding or large sized meatball, a popular dish in the North of England, made out of offal: however, it also means homosexual. The ad reads literally “Have a Fling with Faggots Tonight” referring, of course, to the local gastronomical speciality. (traducción: MARGARET HART, 1998)

Como vemos, el grado de sofisticación del humor de Lodge es eminentemente superior a la farsa situacional de Sharpe, aunque las obras de ambos autores permiten una doble lectura.

El lector se siente auto-complaciente, como *iniciado* que entiende y reconoce las alusiones (no siempre muy veladas) y la crítica dirigida al estructuralismo, el post-estructuralismo y el desconstruccionismo, en particular, y al mundo académico en general. Se supone que el acceso a esta crítica está restringido a un grupo muy reducido.

La traducción japonesa del título de la obra, *The Comedy of Errors*, facilitada por el traductor japonés de Sir Philip Sidney (otra alusión sólo para *iniciados*²³³) queda como “*The Flower in the Mirror and the Moon on the Water*” (“*La Flor en el Espejo, la Luna en el Agua*”). Es la última de toda una serie de alusiones auto-

²³³ Se dice que Shakespeare plagió muchas obras de Sidney.

conscientes literarias en relación con el romance.

It is a set phrase, Akira explains. It means that which can be seen but cannot be grasped. (p. 295)

Es una frase hecha -explica Akira-. Significa aquello que puede ser visto pero no puede ser aprehendido. (p. 369)

El comentario resulta apropiado para la traducción de la compleja obra *Small World* (traducida al español como *El Mundo es un Pañuelo* y al japonés como *Narrow World*, o sea, *Un Mundo Estrecho*): la intención humorística “puede ser vista pero no puede ser aprehendida”.

V.9) NINGUNA TEORÍA SIN PRÁCTICA

Quisiéramos hacer hincapié en que las traducciones seleccionadas aquí para ilustrar las dificultades de la traducción del juego lingüístico humorístico (a nuestro parecer, de hecho, la imposibilidad situacional efectiva de tal actividad) no representan, ni mucho menos, una crítica de las soluciones ofrecidas ni de los traductores que las han llevado a cabo.

Pretendemos demostrar que la macroestructura del texto narrativo, junto con la importancia del diálogo como medio de caracterización para realzar el efecto humorístico *in situ*, es decir, en el escenario específico montado dentro del marco expositivo, hacen que no sea posible sustituir el juego lingüístico por otro, recreado en el idioma del público objetivo, ni en otro lugar de la narración. Tales juegos vienen predeterminados por el guión del texto, por el guión de la cultura y por el lenguaje mismo en el que se enmarca la obra. Vienen también predeterminados por el ritmo de la narrativa y la necesaria rapidez de recuperación de la intención humorística.

Al contrario, estos traductores merecen nuestra admiración y respeto por haber intentado realizar lo que ningún teórico ha realizado hasta ahora, es decir, desmentir lo que dice Cicerón al respecto del humor verbal y la traducción. Attardo (1994:28) nos recuerda la sabiduría de los clásicos cuando dice:

The criterion of resistance to translation seems to be the only empirical technique able to ascertain whether the humorous effect depends upon the linguistic sign. It is clear that if the humorous effect resists paraphrase (endolingustic translation) or translation (interlinguistic translation) or even intersemiotic translation (for instance, representation with a drawing), it depends only on the semantic content of the text. On the other hand, if the text cannot be modified and still remain humorous, the humorous effect depends on the form of the text.

El criterio de resistencia a la traducción parece ser la única técnica empírica capaz de averiguar si el efecto humorístico depende del signo lingüístico o no. Si se puede parafrasear y mantener el efecto humorístico (la traducción endolingüística) y traducir (la traducción interlingüística) o realizar una traducción intersemiótica (por ejemplo, representarlo en forma de dibujo), el significado depende totalmente del contenido semántico del texto. Sin embargo, si, al contrario, el texto no se puede modificar y mantener el efecto humorístico, el sentido depende de la forma del texto.

V.10) ARTURO PÉREZ-REVERTE

V.10.1) LA IMPORTANCIA DEL REGISTRO

Tal es el caso de los dos textos españoles que vamos a considerar. La primera novela es obra de Arturo Pérez-Reverte, periodista y novelista contemporáneo. La novela se titula *La Sombra del Águila* y es una de las pocas novelas del autor que no se ha convertido en película ni se ha traducido (y dudamos, sinceramente, de que se traduzca). Es una obra española escrita para un público español y pocos autores pueden poner en boca de los personajes (en este caso, en boca de Napoleón) los siguientes comentarios y esperar que no se cree tensión, obviando así la posibilidad del efecto humorístico. Aquí el efecto humorístico resulta ileso.

En España metimos bien la gamba, Bertrand. Cometí el error de darles a esos fulanos lo único que les devuelve su dignidad y su orgullo: un enemigo contra el que unirse, una guerra salvaje, un objeto para desahogar su indignación y su rabia. En Rusia me venció el invierno, pero quien me venció en España fueron aquellos campesinos bajitos y morenos que nos escupían la cara mientras los fusilábamos. Aquellos hijoputas me llevaron al huerto a base de bien, se lo aseguro. España es un país con muy mala leche. (p. 112)

It was in Spain that we really made a balls-up of it, Bertrand. I made the mistake of giving these buggers the only thing that restores their self-respect and pride for them: an enemy against whom to unite, a savage war, some way to let loose all that pent-up indignation and anger. It was Winter that did for me in Russia but, in Spain, it was these rugged little peasants who spat at us as we shot them dead. These bastards really did for us, I can tell you. Spain is a bloody-minded country. (traducción: MARGARET HART, 1998)

Un soldado de Villaviciosa nos cuenta cómo la división 326 del ejército francés, conformada completamente por españoles prisioneros de guerra, bajo el mando de Napoleón, a quien apodan cariñosamente *El Petit Cabrón*, intenta evadirse y rendirse al ejército ruso. Sin quererlo, su intento queda frustrado y terminan así como héroes de guerra.

El registro del soldado que nos narra todas las peripecias de los españoles cogidos entre dos fuegos puede compararse con el de los personajes principales de la película *Trainspotting*, basado en el libro del mismo nombre; es decir, se trata de un estilo marcado socialmente como perteneciente a un nivel bajo, en el que predomina la jerga informal. El sarcasmo resulta un rasgo característico de la forma de expresarse de este soldado.

- La progresión se ve entorpecida, Sire".
Aquello era un descarado eufemismo. Era igual que, supongamos, decir: "Luis XVI se cortó al afeitarse, Sire". O "el príncipe Fernando de España es un hombre de honestidad discutible, Sire". (p. 15)

- *There would seem to be little progress, Sire*".
Talk about understatement of the year. It was like saying, for example, "Luis XVI cut himself shaving, Sire". Or "Prince Ferdinand of Spain would seem to have a dubious reputation for honesty, Sire". (traducción: MARGARET HART, 1998)

No cabe duda de que los lectores de otras nacionalidades pueden ofenderse con las descripciones de Wellington ("sargento chusquero con mucha potra"), Fouché ("un trepa y un pelota"), Talleyrand ("una rata de cloaca") y Metternich ("un perfecto gilipollas"). Murat tampoco sale muy bien parado en las descripciones, lo que no resulta nada extraño debido a la mala fama de la que goza en España.

Murat no era exactamente lo que entendemos por un tipo modesto. En cuanto a erudición, nunca había ido más allá de deletrear, no sin esfuerzo, el *Manual Táctico de Caballería* del ejército francés, que tampoco era precisamente la *Critica de la razón pura* de don Emmanuel Kant. “*El arma básica de la caballería -empezaba el manual- se divide en dos: caballo y jinete...*” y así durante doscientas cincuenta páginas. Respecto a lo del llegué y ví, Murat se lo había apropiado de un libro de estampas de sus hijos, algo que un general griego, o tal vez fuera romano, había dicho frente a las murallas de Troya cuando aquella zorra dejó a su marido para escaparse con un tal Virgilio, después de meterse dentro de un caballo de madera. O viceversa. Murat estaba muy orgulloso de haber retenido esa frase, que con la de “*Y sin embargo, se mueve*”, de aquél famoso *condottiero* florentino, el general Leonardo Da Vinci, inventor del cañón, consituían la cumbre de sus conocimientos sobre literatura castrense y de la otra.

Murat wasn't exactly what you would call modest. As far as his education was concerned, he had had great difficulty in crawling his way tortuously through the French Army's Manual of Cavalry Tactics -hardly what you would call Kant's Critique of Pure Reason. There are two basic parts to the cavalry: the horse and the rider... That was how it began and it didn't get better over the next two hundred and fifty pages. As far as the "I came, I saw" quote was concerned, Murat had picked that up from one of his children's sticker albums. It was something that a Greek, or was it Roman, general had said at the walls of Troy when that bitch left her husband to run off with a so-called Virgil after getting into a wooden horse. Or viceversa. Murat was almost as proud of this quote as of "Eppure si muove", first uttered by that famous gondola condottiero in Florence, General Leonardo Da Vinci, who had invented the cannon. That was the sum and substance of his knowledge of literature, be it military or other.
(traducción: MARGARET HART, 1998)

La dificultad de la traducción, en este caso, consiste en dar con el registro correcto, con el tono adecuado que comunique las connotaciones sociales, algo parecido a lo que le ocurría al traductor japonés en *El Mundo es un Pañuelo*, de David Lodge. Nida dice al respecto:

Translating involves much more than finding corresponding words between two languages. In fact, the words are only minor elements in the total discourse. In many respects, the tone of a passage (that is, the style of the language) carries far more impact, and often even much more meaning, than the words themselves.²³⁴

²³⁴ NIDA, E.A. (1996): *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Bruselas: Editions du Hazard.

Traducir requiere mucho más que encontrar los términos correspondientes en el otro idioma. De hecho, las palabras constituyen los elementos menos importantes en el contexto del discurso total. El registro del texto, o sea, el estilo del texto impacta más, en muchos aspectos, y comunica más que las propias palabras en sí.

Los ejemplos aquí reseñados resultan graciosos por el contenido. Resultan graciosos a un público español porque no ofenden ni enajenan al lector. No obstante, la novela en sí resulta muy difícil de traducir ya que estas circunstancias no se dan para otro público, además de que la mayor parte del humor se suscita mediante el tono de la narrativa, el registro de un soldado hosco y poco sofisticado, un pueblerino.

La trama, de por sí, no tiene ningún elemento humorístico: unos soldados liberados del campo de concentración después de haber sufrido múltiples privaciones y alistados forzosamente en las tropas francesas enemigas, luchan contra los rusos. Es el valor ilocucionario el que transmite el mordaz sentido humorístico intencionado por el autor.

Y encima va y hace frases, el tío, llegó y vió, dice, menudo enchufe tiene ese cabrón. Me pregunto qué le habrá visto el Ilustre para darle tanto cuartelillo. A lo mejor es que, guapo y con ese culo tan ceñido.... Usted ya me entiende, Lafleur, aunque no creo yo que el Ilustre navegue a vela y vapor a estas alturas: me fijé en la dama rusa que le mamporreó usted anoche en el vivac, sí, aquella de las tetas grandes que disfrazó de oficial de coraceros para meterla de matute en su tienda. Muy bueno lo de la coraza, Lafleur, je, je. Muy logrado. (p. 113)

V.11) RAMÓN J. SENDER

V.11.1) LA GENIALIDAD LINGÜÍSTICA

El humor del segundo texto español citado, *La Tesis de Nancy*²³⁵ de Ramón J. Sender, resulta parecido al humor de Sharpe en lo que respecta a los personajes, que siguen guiones paralelos y no logran comunicarse ni darse cuenta de que no se han comunicado.

²³⁵ SENDER, R.J. (1969): *La Tesis de Nancy*. Madrid: Editorial Magisterio Español.

La novela narra la historia de Nancy, una joven estudiante norteamericana que se enamora de un gitano, Curro, durante su estancia en Andalucía. Jamás se ha traducido esta novela ni siquiera por el autor, que la escribió en la época en que estaba exiliado por razones políticas en los Estados Unidos.

La novela funciona debido al cuidadoso manejo del estereotipo, el juego lingüístico y los conocimientos culturales. El estereotipo de la joven estudiante norteamericana en Andalucía de los años sesenta es de fácil acceso para el público español, que puede sentirse superior a la raza norteamericana, pintada como algo ingenua, lo que resulta muy gratificante sobre todo cuando se demuestra su superioridad mediante una persona perteneciente a una baja categoría social, es decir, Curro, el gitano.

Andalucía tiene una topología muy definida para todos los públicos, sobre todo para los españoles, puesto que en general se la considera, especialmente a Sevilla, cuna de la España profunda del vino, los toros, y las mujeres: en fin, de todos los estereotipos.

En aquella tertulia aprendí que las pocas mujeres que salen solas de noche todas son estudiantes. Eso está bien; quiero decir que me gusta que sean ellas quienes dan la norma de independencia. Son señoritas (según decían) que hacen la carrera. (p. 117)

In the course of the after-dinner conversation, I learnt that the few women who are out and about alone at night are workers on night-shift. That's what I like to hear: I mean, women showing how independent they can be. These are young ladies (so they say) on the job. (traducción: MARGARET HART, 1998)

La polisemia de la palabra “carrera” en español (“hacer la carrera universitaria”, es decir, sacar la titulación, o “carrera” en el sentido de “hacer la carrera”, es decir, ejercer de prostituta) hace que el primer texto sea imposible de traducir de una manera igualmente sutil debido a que perdería toda la gracia, que reside en el hecho de que la chica de Pensilvania, “la Nancy”, estudiante ella también, se vanaglorie de saber mucho de la cultura y de la lengua españolas, sin embargo, lo

que comprende es más bien poca cosa. La implicatura humorística se hace demasiado manifiesta en la versión inglesa.

Porque Curro es el pariente universal. Tiene primos en todas partes. Allí donde llegamos, siempre encuentra alguna persona de quien dice que es un primo. Al cabo de tantos siglos de endogamia, en Andalucía todo el mundo es pariente, supongo. (p. 140)

Este texto descansa sobre la polisemia de la palabra “primo”, que en español significa “pariente masculino, hijo de unos tíos”, pero también, y más frecuentemente, “idiota”. No existe un juego paralelo en inglés (es decir, sustantivo para “persona poco inteligente” que pueda relacionarse con un parentesco familiar, permitiendo así la referencia siguiente a la endogamia).

El juego lingüístico representa una constante en la novela, lo cual era de esperar dado el tema de la trama. Aunque se puede encontrar una solución muy de vez en cuando al humor suscitado por el malentendido (por ejemplo, la confusión que surge cuando Nancy confunde el “golf” con la “golfería”, que se puede solucionar mediante el juego con la expresión “*playing around*” escrita de las dos maneras distintas: “*playing a round*” del deporte y “*playing around*”, sinónimo de “hacer el golfo”), son escasas las ocasiones que permiten la traducción relevante equivalente del efecto humorístico y no coinciden, de ninguna manera, con el uso de la polisemia (la aplicación del humor de la incongruencia percibida).

- ¿Y llamas deporte a la golfería?
- Pues claro, hombre; al menos en mi país.
- Entonces ..., ¿quieres casarte conmigo y dedicarte a eso?
- ¿Por qué no? Pero yo no he dicho que quiero casarme. Lo has dicho tú, lo que es diferente. Si nos casamos, desde luego yo necesitaré mis horas libres un par de veces a la semana. Desde pequeña sentía atracción por la golfería. (p. 137)

- *You mean to say you call “playing around” a sport?*
- *Well, yes, where I come from, we do.*
- *You mean to say, you want to marry me and play around?*
- *Why not? Anyway, it's you who wants to marry me, not the other way round. If we get married, of course I'll need time for myself, two or three times a week. I've always wanted to play a round, ever since I was a baby.*
(traducción: MARGARET HART, 1998)

Dice Attardo (1994:29) al respecto:

The issue is not that of practical feasibility of the translation or the ability of the translators. The rendering of puns in another language is a functional translation wherein the original text is deformed to achieve the desired effect in the target language, or is the result of accidental asystematic congruencies between the two languages. It remains that literal, non-functional translation of puns between unrelated languages is theoretically impossible. The impossibility derives from the fact that puns associate, for instance, two signifiers (the sounds or characters used to represent a word) that are identical or similar and two signifieds (the meaning of a word) that are different. Because the relation between the signified and the signifiers is arbitrary, every language articulates it differently.

No es cuestión de si el traductor es hábil o de si la traducción es factible o no. Traducir los juegos de palabras a otro idioma requiere una traslación funcional en la que el texto original se deforma para conseguir el efecto deseado en el nuevo idioma, o existe la congruencia casual asistemática entre los dos idiomas. El hecho irrefutable es que la traducción literal, no-funcional de los juegos lingüísticos entre idiomas que no tienen relación ninguna entre sí, resulta totalmente imposible desde un punto de vista teórico. Esta imposibilidad se deriva del hecho de que los juegos asocian a dos significantes entre sí (mediante los sonidos fonéticos o la combinación de letras necesarias para formar la expresión) que son o parecen ser idénticos, y dos significados (el sentido de la palabra) que son distintos. Ya que la relación entre el significado y el significante es totalmente arbitraria, cada idioma lo articula de modo diverso.

El juego lingüístico resulta contextualmente relevante dentro de la macroestructura de la trama y de la caracterización. Este hecho lo podemos comprobar fácilmente, basta con intentar traducir el juego lingüístico dentro de un contexto determinado. Llegamos a la conclusión de que no hay manera de traducir “dos en uno” sobre todo, cuando el efecto deseado es la provocación del humor que no puede recurrir a la compensación para explicitar su intención humorística. Dice Mason (1989:19) con respecto a la necesidad del breve intervalo de recuperación del sentido intencionado:

When brevity is required, it is the transfer of illocutionary force which is often the barrier to successful retrieval of intended meaning.

Cuando hace falta brevedad, puede que el traslado de la fuerza ilocucionaria represente el obstáculo a la recuperación del sentido intencionado.

El problema se complica cuando el juego lingüístico forma parte de un diálogo situacional en un escenario previamente determinado. No procede la re-creación funcional del tipo propugnado por Anne-Marie Laurian (1992:111) cuando dice:

In order to achieve a humorous effect in the target language, it is often necessary to change the reality that the text refers to in the original language.

Resulta, a menudo, necesario para alcanzar el efecto humorístico en el idioma objeto cambiar la realidad a la que se refiere en el texto original.

Esta solución no tiene cabida en ninguno de los ejemplos que hemos ofrecido hasta ahora y tampoco el *skopos* nos ayuda a solucionar nuestro problema. La única función propuesta por el autor es la diversión mediante el juego lingüístico y las alusiones culturales específicas. A este respecto, Lvóvskaya (1997:79) hace una puntualización importante cuando pregunta sobre la “función prospectiva” activadora o iniciadora del proceso traductológico según la teoría del *skopos* de Vermeer:

¿De qué función se trata: de la función dominante del texto, de su subestructura funcional o de la función social que el TM va a desempeñar en la cultura meta?

What function are we talking about? The dominant function of the text? The functional sub-structure? Or the social function which the TT is designed to play in the target culture?. (traducción: MARGARET HART, 1998)

Si la función social es el reconocimiento de la sintonía entre personas mediante el juego lingüístico y la ambigüedad, la de la sub-estructura funcional es la de provocar la risa en este punto específico de la narración y la función dominante del texto es humorística, sobre todo mediante la aportación interpersonal del diálogo y la incongruencia entre la realidad vista por Nancy y la realidad en sí: no podemos adaptar el texto al libre albedrío. El texto con función contextual dominante, operativa o vocativa, cuando se dirige a un público determinado, tiene unas coordenadas de humor adecuadas y bien perfiladas.

Nos resulta igualmente inadmisibles la siguiente recomendación que, en honor a la verdad, representa el único punto flaco en un estudio excelente sobre la alusión,

al que ya hemos hecho referencia en esta tesis, de la autora Ritva Leppihalme (1996:215):

Wordplay, fascinating as it is, is only one of many features which all add up to a coherent whole and allow readers to share in the creative process.

El juego de palabras, por muy fascinante que sea, constituye sólo una de las diversas facetas que hacen que la totalidad de un texto sea coherente y que permita al público participar en el proceso creativo.

Resulta difícil ver cómo podríamos aplicar esta teoría al siguiente extracto de *La Tesis de Nancy* de Sender.

- ¿Vale el vale?

- Sí", dijo Curro. "Pero no vino el vino".

Mistress Dawson repetía: <Vale el vale. Vino el vino>. Parecían consignas secretas en clave. En aquel momento dos contertulios estaban hablando animadamente y uno se lamentaba de tener que ir cada día a casa del dentista, donde pasaba grandes molestias. El otro le preguntaba cómo se las arreglaba para comer y el de los dientes respondía agriamente:

- ¿Cómo como? Como como como.

Bajó la voz Mrs. Dawson para preguntarme qué idioma hablaba aquel hombre que repetía la misma palabra cinco veces en diferentes tonos, como los chinos. Curro dijo que hablaba portugués <del otro lado de la mar>. Y añadió:

- Eze tiene una tía mulata en Riojaneiro. ¿No ha oído mentar esa tierra? Er que la descubrió era de la Rioja y de ahí er nombre. La tía es la que suelta la mosca para que er niño estudie en la Universidad de Sevilla. ...

Otro de la tertulia me dijo que la mosca es de una especie un poco rara, que se cría en Cataluña y que se llama *pastizara vulgaris*. En Andalucía no usan esa mosca, sino otra que llaman <guita>. *Guita tartesa*. (p. 173)

Los juegos de palabras a través de la homonimia, "¿Vale el vale?" y "Vino el vino" pueden traducirse, ¿qué duda cabe?²³⁶, sin respetar la forma que tiene relevancia comunicativa. Sin embargo, resulta muy complicado explicar, en tan poco espacio de texto, las alusiones a la región de la Rioja utilizadas para provocar humor (*Rioja-Rio*

²³⁶ Sugerimos "Is the chit shit?" "No, but the spirit's been spirited", con todos los problemas evidentes de irregularidades de registro. En la frase "¿Cómo como? Como como como", sugerimos la versión siguiente: "How I chow? I chow how I chow". La fuerza ilocucionaria se diluye con el uso del pronombre que resulta innecesario en español.

(de) *Janeiro*), “la mosca” utilizada como sinónimo de “guita”, es decir, dinero o “pasta”, y la referencia cultural a los catalanes y su fama de apego al dinero sin perder totalmente lo que era la intención del autor: el humor y la risa precisamente como resultado de la acumulación de tanta genialidad lingüística en un sólo lugar del texto y la total incomprensión de la Sra. Dawson y de “la Nancy”.

El juego lingüístico resulta contextualmente relevante, imprescindible en la sub-estructura funcional de este episodio y dentro de la macro-estructura de la trama de la novela y la caracterización trazada por el autor.

Leppihalme (1996:215) también reconoce, en el mismo estudio anteriormente reseñado, que el problema de traducir la alusión (y no el juego lingüístico puro, tema que ella no trata) es un problema cultural y “*sometimes a nearly insurmountable one*” (“a veces, casi insuperable”). Admite que puede que no haya solución “*short of complete rewriting*” (“a menos que no sea la reformulación total”) y aplica al respecto una cita de Gutt donde dice que la comunicación “*crucially involves determining what one can communicate to a particular audience given their particular background knowledge*”²³⁷ (“pasa irremediamente por determinar lo que sí se puede informar a un público específico teniendo en cuenta sus conocimientos extralingüísticos específicos”).

A pesar de que ella, al igual que los otros teóricos de la traducción, parece dudar en este análisis magnífico sobre si se debe admitir el hecho de que algunos textos resulten intraducibles, echa valor al asunto (sólo para contradecirse poco después) cuando dice:

We must also accept that some texts are so grounded in the source culture that they are unlikely to have a life in another. And indeed, as far as I have been able to establish, no Finnish translation of Tweedie (1983) has been published.²³⁸

²³⁷ GUTT, E.A. (1990): “A Theoretical Account of Translation - Without a Translation Theory”. En *Target*, 2:2; pp. 135-164.

²³⁸ LEPPihalme, R. (1996): *Op. Cit.*; p. 215.

Debemos reconocer que algunos textos están tan profundamente enmarcados en la cultura original que resulta difícil insuflarles vida dentro de otro marco. De hecho, por lo que yo haya podido establecer, no hay traducción de la obra de Tweedie al finés.

Hace referencia a la obra de la autora Jill Tweedie *Letters from a Fainthearted Feminist*²³⁹ (“*Cartas de Una Feminista Poco Convencida*”) y reconoce haber encontrado en la versión original de la novela un humor delicioso, razón por la que encargó extractos a estudiantes de traducción de nivel avanzado y a traductores profesionales para averiguar si eran capaces de captar las alusiones. El siguiente ejemplo dejó a todos estupefactos y no pudo ser traducido salvo por una persona cuya versión era mucho menos convincente y, sobre todo, muy poco graciosa:

Due to hitherto undetected EEC apricot mountain, baby has runs ie.
baby sits, I run. Result: this postcard written under low cloud formed by fall-
out from nappies incinerating in *some foreign field that is forever*
*England*²⁴⁰.

(Aquí tenemos otra referencia a la poesía de Rupert Brooke, al igual que en la obra anteriormente citada *Indecent Exposure*, de Sharpe, lo que no sorprende ya que en el Reino Unido el poeta y su obra constituyen parte del programa obligatorio para los exámenes de literatura inglesa en las enseñanzas medias y resultan, por lo tanto, de fácil acceso.)

A partir de los ejemplos ofrecidos podemos comprender que los prototipos humorísticos funcionan de la misma manera que los prototipos de textos, según Bühler. Ningún texto tiene un enfoque totalmente informativo, expresivo o vocativo y ningún texto humorístico resulta totalmente situacional, visual, basado en estereotipos, tipo farsa, pura sátira ni puro juego lingüístico (a menos que nos

²³⁹ TWEEDIE, J. (1983): *Letters from a Faint-Hearted Feminist*. Londres: Picador/Pan Books.

²⁴⁰ La polisemia de las palabras “*runs*” (sustantivo, “diarrea” y verbo, “correr”) y “*fall-out*” (como sustantivo contextualmente marcado “emisiones tóxicas” y como verbo “pelear” o “discutir”) complican de por sí la tarea de la traducción. El juego lingüístico resulta contextualmente relevante.

refiramos a una obra como los versos de *N'Heures Souris Rames*, de Ormond de Kay, representativa del humor “absurdo” fonético.)

El humor se enmarca esmeradamente en una narrativa de guiones claros y bien desarrollados, con una caracterización bien dirigida y con un ritmo nítidamente marcado que permite al lector recuperarse antes del siguiente impacto. No obstante, queda patente que el humor con valores visuales altos es de más fácil acceso y llega a un público más amplio que la sátira y la parodia basada en la alusión cultural específica o el humor basado en el juego lingüístico. Aducimos que mientras que el humor situacional estereotipado requiere de una *comunidad* de valores veritativos y la sátira y la parodia necesitan de una *co-presencia*, entendida en el sentido más restringido, el juego lingüístico exige la comunidad, la co-presencia y la total compenetración lingüística.

VI

LA EQUIVALENCIA DE RELEVANCIA CONTEXTUAL

All life therefore comes back to the question of our speech, the medium through which we communicate with each other; for all life comes back to the question of our relations with one another.²⁴¹

Todo en la vida nos remite ineluctiblemente a la cuestión del lenguaje, el medio a través del cual nos comunicamos; porque todo en la vida depende de las relaciones entre las personas.

Analizamos la traducción y el humor desde la perspectiva histórico-sociológica, en el contexto de la situación, y teniendo en cuenta la intención de mejorar la comunicación y la cohesión social implícita en ambos planos.

Al igual que no existe teoría universal de la traducción, ya que la comunicación se aplica a muchas y diversas funciones para conseguir a su vez muy variados efectos, no existe tampoco teoría universal del humor. Es de enorme interés ver cómo la traducción y el humor pueden utilizarse para evitar conflictos y para ejercer un control social, además de para promover y facilitar la comprensión entre grupos y para hacernos ver la realidad desde otra perspectiva. Resulta fascinante seguir el desarrollo paralelo de la traducción y el humor a lo largo de la historia y comprobar cómo su función cambia según el momento histórico. El humor constituye otra manera de ver la realidad; la traducción es la manera de ver la realidad del otro.

²⁴¹ HENRY, J.: "The Question of Our Speech". En RICHARDS, I.A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: Oxford University Press.

VI.1) EL CO-TEXTO

Seguimos también el desarrollo de las habilidades lingüísticas en el ser humano. El lenguaje del primer orden nos permite controlar y exponer las situaciones de una manera referencial, informándonos, e informando a otros, de la realidad “objetiva” a nuestro alrededor.

Lo primero que aprendemos son las convenciones de uso del lenguaje en el nivel “*ideational*”, es decir, referencial, donde la información se basa en una serie de valores veritativos comunitarios. Estos valores son comunes a las personas que comparten nuestra topología. El lenguaje, por tanto, se utiliza para clasificar y categorizar el mundo a nuestro alrededor, el *contenido* de nuestro contexto y la parte *locucionaria* de nuestros actos de habla. Ian Richards²⁴² comenta al respecto:

And with words which have constant conditions the common sense view that they have fixed proper meanings, which should be learned and observed, is justified. But these words are fewer than we suppose. Most words, as they pass from context to context, change their meanings; and in many different ways. It is their duty and their service to us to do so.

Y con las palabras que tienen características constantes, el sentir común es que tienen significado fijo, y que debe aprenderse y conservarse está más que justificado. Sin embargo, estas palabras son muy pocas, menos de las que nosotros pensamos. La mayoría de las palabras, en su paso de un contexto a otro, cambian de sentido, y de muchas maneras distintas. Es su deber y es el servicio que nos rinde.

El sentido inmediato proposicional del lenguaje referencial es literal. Está destinado a obviar la ambigüedad y a facilitar la “objetividad”. El lenguaje utilizado con fuerza *locucionaria* describe los elementos de los guiones cotidianos que conforman nuestra vida normal, basados en las asociaciones consabidas entre el signo y el significado. Esta relación es necesariamente estable y permite que las personas saquen de la experiencia conclusiones lógicas con respecto al marco estereotipado y la secuencia lingüística relacionados con una situación común recurrente. Por lo tanto,

²⁴² RICHARDS, I.A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: O.U.P.

tenemos ciertos esquemas, guiones y marcos que, como afirman Brown y Yule, de algún modo representan:

Metaphors for the description of how knowledge of the world is organized in human memory and also how it is activated in the process of discourse understanding.²⁴³

Metáforas de la descripción de cómo se organiza el conocimiento en la memoria y cómo se activa en el proceso de la comprensión del discurso.

VI.1.1) LA EQUIVALENCIA FORMAL

Estos paquetes de organización de la memoria (MOPs)²⁴⁴ se activan por algún anclaje familiar proposicional, normalmente un tema estereotipo en el caso del humor Universal. Esta coordenada nos permite anticipar la intención humorística y así adoptar la modalidad cooperativa *non bona fide*. En otras palabras, estamos operando en el nivel puramente referencial, en el nivel de las relaciones de designación de tal forma que la traducción puede adoptar *el enfoque dominante de la equivalencia formal*.

Estamos trabajando con frases proposicionales funcionales completas e invariables, donde la inferencia se transmite a través de la temática y hace alusión a los *valores veritativos*, la realidad “objetiva”. Tal es el caso del humor situacional, visual: el público es espectador del escenario convencional cómico al que está acostumbrado y donde se siente seguro. El humor se produce a través de *lo que se dice* en el guión y *lo que sucede* en el escenario. Somos testigos y espectadores predispuestos a entretenernos con las desgracias y los infortunios de los demás.

Este tipo de elemento textual se proyecta, sobre todo, en los textos humorísticos representativos del humor como muestra de superioridad o el humor

²⁴³ BROWN, G. and YULE, G. (1983): *Discourse Analysis*. Harlow: Longman.

²⁴⁴ BELL, R.T. (1991): *Translation and Translating: Theory and Practice*. Londres: Longman; p. 250.

como “correctivo social” entendido en el sentido bergsonian. Es el nivel de humor que resulta más asequible, el humor que podríamos denominar universal.

Los mismos estereotipos (los borrachos, las suegras, los inocentes, etc.) se utilizan para provocar el humor en todos los países con el único cambio de la “etiqueta” referencial. La *equivalencia formal* sintáctico-semántica ya existe y, por lo tanto, el acto de la traducción consiste en una reorganización de las denotaciones, ya que las connotaciones existen dentro del marco cultural “comunitario” del idioma anfitrión y del público objetivo. El traductor tiene que operar en el nivel del *contexto*²⁴⁵. Afirman Neubert y Shreve (1992:72):

Intentionality and relevance are a sender-receiver (translator-receiver) pairing. Before a translation is begun, a translator must be aware of what makes the text relevant to the audience.

La intencionalidad y la relevancia constituyen operaciones de nivelación del emisor-receptor (traductor-público). Antes de empezar la traducción, el traductor debe ser consciente de aquello que hace que el texto sea relevante para el público.

Esta proyección de la *temática* o del *contenido* hace que la *cohesión* sea particularmente relevante en el proceso traductológico, ya que constituye el elemento activador del estado paratético. Debe haber una extrema sensibilidad por parte del traductor para asegurarse de que se evoque el tenor o el registro correcto con la intención humorística del texto estereotipado. Emil Draitser apunta al respecto de la situacionalidad y la aceptabilidad:

Knock, knock jokes', popular in America seem to be a perfect setting for humor, since the situation already has built-in suspense. "Who's there?" is as inviting to surprise as "around the corner" type cartoons. I've found very few Russian jokes with this setting, perhaps because the situation bears too painful a memory for Russian people, reminding them of the years of Stalin's terror with its mass arrests, usually conducted in the middle of the night.²⁴⁶

²⁴⁵ PETŐFI, J. (1973): "Semantics, Pragmatics, Text-Theory". En *Working Papers*. University of Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.

²⁴⁶ DRAITSER, E. (1989): "Comparative Analysis of Russian and American Humor". En *META*, XXXIV; p. 1.

Los chistes del tipo <Toc, toc> ¿quién es? que gozan de tanta popularidad en los Estados Unidos constituyen el escenario perfecto para el humor, ya que tienen incorporado el elemento de sorpresa. ¿Quién es? invita a la sorpresa de la misma manera que las viñetas cómicas donde la sorpresa se deja ver a la vuelta de la esquina. He encontrado escasos ejemplos de chistes rusos presentados con esta misma estructura ya que recuerdan penosamente los tiempos del régimen del terror de Stalin cuando los arrestos se efectuaban a altas horas de la madrugada.

Este tipo de humor universal, que utiliza estereotipos fácilmente asequibles y reconocidos por todos, parece tener como *intención* prioritaria la consolidación de la cohesión y el control mediante los valores compartidos. Marvin Koller dice:

If there is consensus or agreement that something is funny and persons can share the humor, then there is recognition or evidence of strong social bonding. Both the initiator of humor and the receiver of humor are signalling that they are members of the same group and can live together in accord or harmony.²⁴⁷

Si existe consenso y concordancia con respecto al humor sobre algún tema y las personas pueden compartir la gracia, hay reconocimiento de lazos fuertes sociales. Tanto el iniciador como el público del humor se están comunicando que son componentes de un mismo grupo y que pueden vivir juntos armónicamente.

Constituye un tipo de humor relativamente “seguro” que puede utilizarse para conseguir un efecto positivo en la sociedad, aunque esté arraigado en el humor de la superioridad, en la distinción entre los *iniciados* (“in-groups”) y los *excluidos* (“out-groups”) para mantener el *status quo*.

La Ley de Relaciones Raciales de 1976 (promulgada en el Reino Unido) hizo que este tipo de humor constituyera una infracción, lo que provocó en su día la siguiente declaración de Jasper Carrot, cómico famoso en este país, lo que demuestra el grado de universalidad de los estereotipos.

²⁴⁷ KOLLER, M.R. (1988): *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston, Texas: Cape & Grown Press.

Instead of the Englishman being stiff upper-lipped, the Scotsman being mean, the Welshman singing all the time and the Irishman being ignorant, we are having to change emphasis a bit. The Scotsman, for example, has to be a diligent, well-dressed Highlander who is generous to a fault. The Welshman will probably be a socially aware, anti-nuclear environmentalist and the Irishman will be well-educated and an expert on the works of Aristophanes. If anyone is mean, stupid, tone-deaf and ignorant, I'm afraid it's going to have to be the Englishman. The big question for comics is whether the Englishman, Scotsman etc. joke is going to survive the new age of moral awareness.²⁴⁸

En vez del inglés flemático, el escocés tacaño, el galés cantarín y el irlandés torpe, vamos a tener que cambiar ligeramente de enfoque para conformar a la legalidad. El escocés, de aquí en adelante, será de las altas tierras, bien vestido, mejor educado aun y generoso como él solo. El galés será "verde", preocupado por la sociedad y el medio ambiente, probablemente activista anti-nuclear y el irlandés será inteligentísimo, experto en las obras de Aristófanes. Si hay alguna raza que tuviera que representar el estereotipo de lo tacaño, tonto, mal educado además de desafinar cantando, éste va a tener que ser inglés. Lo que nos preguntamos los cómicos es si el chiste del inglés, escocés etc. va a sobrevivir en esta nueva época de moralidad estricta.

No obstante, en el entorno obsesivo de lo "políticamente correcto", los estereotipos y los personajes típicos aún perduran. Los autores recurren a estos personajes para ampliar las bases del humor en la narrativa para hacer que su obra sea asequible a un mayor número de personas. Cuanto más grotesca sea la descripción del personaje, más fácilmente encaja dentro del elenco de personajes estereotipados absurdos que manejamos y más acentuada resulta la intención humorística, tal es el caso de las obras que hemos ofrecido como ilustraciones de las dificultades de la traducción del humor.

Cuanto más situacional sea el humor, más universal resulta debido a la popularidad universal de la farsa y de los payasos. Vemos también que cuanto más hincapié se pone en el humor situacional, más fácil resulta la traducción porque las coordenadas referenciales ya existen en los nuevos marcos lingüísticos y el umbral de conocimientos extra-lingüísticos necesarios para su comprensión resulta, por lo tanto, fácilmente rebasable ya que forma parte del marco conceptual de toda la comunidad.

²⁴⁸ Citado por LEEDS, CH. (1989) en *English Humor*. Larousse.

El iniciador (el traductor) y el público comparten *un contexto mutuo cognitivo* único, lo que se suele denominar como “la realidad objetiva”.

Two Irishmen were stranded on an iceberg. One said to the other:
- Oh, look Paddy! We're saved! Here comes the Titanic!²⁴⁹

Dos gomeros se encuentran abandonados en un iceberg. Uno dice al otro:
- *Ya acabaron nuestros problemas. Nos van a salvar. ¡Mira por donde!*
¡Aquí viene el Titánic!

VI.1.2) LAS TELESERIES CÓMICAS

Las series cómicas televisivas explotan este tipo de humor convencional y familiar. El escenario se mantiene fijo y cada vez que se inicia un nuevo capítulo empieza por establecer esta identificación del *topos* y, por lo tanto, nos permite anticipar la intención humorística. Larry Mintz²⁵⁰ añade que cada episodio de una telerie empieza y acaba con una situación normal consolidada y con un periodo de tensión moderada en medio.

Todas las series cómicas tienen su personaje “inocente”, tipo Charlot, y suelen ser:

Naive, simple, ingenuous, unsophisticated, natural, unaffected, guileless, and artless; they exhibit few traces of formal education, speak their minds frankly and openly, and understand what is said to them solely on the literal level. They exist in a fictional world populated by others who seem normal (if a bit exaggerated at times).²⁵¹

Ingenuos, simples, inocentes, nada sofisticados, sencillos, sanos y bastante inútiles; demuestran muy pocos indicios de intelecto superior y hablan con una sinceridad desalmante, además de comprender todo lo que

²⁴⁹ LEEDS, CH. (1989): *English Humour* (traducido como *El Inglés a Través del Humor*). España: Larousse Planeta.

²⁵⁰ MINTZ, L.E. (ed.) (1988): *Humor in America: A Research Guide to Genres and Topics*. Nueva York: Greenwood.

²⁵¹ EISEMAN, J. and SPANGEHL, S. (1987): “American Innocence: The Role of the Innocent in Television Situation Comedy Series”. En *WHIMSY*, 6, pp. 326-328.

se les dice al pie de la letra. Existen en un mundo ficticio poblado por otros que dan apariencia de normalidad (aunque algo exagerados, a veces).

El inocente es el equivalente del niño que entiende el lenguaje al nivel literal, el lenguaje del primer orden. El mismo personaje figura en las series cómicas de la televisión británica. Así, por ejemplo, *Fawlty Towers*, una de las series más populares de la televisión en este país, consiguió su efecto humorístico mediante Manuel, un camarero español cuyos conocimientos del inglés eran del todo rudimentarios. Este tipo de desarrollo convencional de las series cómicas, con las mismas combinaciones de personajes, refleja un tipo de “conciencia colectiva”, es decir, los factores sociales que nos son comunes y que nos unen.

La Ley de Relaciones Raciales establece que el humor que se provoque denigrando a algún grupo étnico constituye una infracción, pero solemos considerar este humor normal, sin bases sociales “serias”, sin ninguna intención deliberada de ofensa. No se proyecta más allá de la situación social en la que se aplica, ni tiene mayores consecuencias aparte de la de producir el humor.

Did you hear the one about the Irishman who went water-skiing and then spent the whole holiday looking for a sloping lake?

¿Saben el del gomero que fue a practicar esquí acuático y se pasó todo el tiempo buscando un lago con pendiente?

A Scotsman committed a mortal sin. Immediately, he heard a loud thunder and saw lighting and an authoritative voice told him from the heavens that he was to be punished. “Choose your death!” the voice ordered. “What do you prefer to die from?”. “Old age”, said the Scotsman quickly.

Un escocés comete un pecado mortal. En esto que oye un trueno tremendo y ve caer un relámpago.. Una voz del cielo le dice que le ha llegado la hora del castigo. “Elija como quiere morir”, dice la voz. “De viejo” responde el escocés.

La traducción de este tipo de humor sólo resulta difícil si coincide con el humor lingüístico y cultural. Los guiones y los marcos se identifican en todos los idiomas y todas las culturas y representa una de las áreas del control social ejercido mediante el lenguaje de designación.

VI.2) EL CONTEXTO

El lenguaje del segundo orden nos ayuda a interactuar con otros y a persuadirles y negociar con ellos. Una vez que el niño sabe controlar los “objetos” de la realidad avanza hasta la siguiente etapa, que consiste en ejercer un control sobre las acciones de otras personas o, al menos, influir en ellas. No representa un uso neutro del lenguaje sino más bien una aplicación *conativa*.

El lenguaje en este caso representa la organización de los enunciados según la situación (guiada por la experiencia) o las necesidades. Dicen Sperber y Wilson (1986:11) al respecto:

Utterances are used not only to convey thoughts but to reveal the speaker's attitude to, or relation to, the thought expressed; in other words, they express “propositional attitudes”, perform “speech-acts”, or carry “illocutionary force”.

Los enunciados se utilizan no sólo para comunicar los pensamientos sino para expresar la actitud con respecto al pensamiento pronunciado, en otras palabras, expresan “actitudes proposicionales”, realizan “actos de habla” e implican “una fuerza ilocucionaria”.

El lenguaje de este orden se utiliza como medio para un fin determinado. Puede que pase por una mera *exposición* o *relato* de las circunstancias, pero una vez visto en un contexto, la *inferencia* queda patente. Sin embargo, para que se deduzcan estas inferencias y que se interpreten correctamente, debe haber todo un conjunto de presuposiciones contextuales y culturales comunes: un *contexto cultural mutuo*.

El verdadero texto del lenguaje utilizado en esta forma, de *ilustración*, queda como *implicatura*, fuera del marco de la comunicación en sí; no figura ni de manera oral ni por escrito. El texto que transmite el verdadero sentido de la comunicación queda por construirse como resultado del contraste entre el texto, tal como se presenta, y el contexto, tal como se observa. Requiere de la perspectiva contextual y de los conocimientos culturales para su correcta interpretación. Richards (1936:11) dice:

Bricks, for all practical purposes, hardly mind what other things they are put with. Meanings mind intensely -more indeed than any other sort of things. It is the peculiarity of meanings that they do so mind their company; that is in part what we mean by calling them meanings! In themselves they are nothing -figments, abstractions, unreal things that we invent, if you like- but we invent them for a purpose.

Podemos combinar los ladrillos de cualquier manera y con cualquier otro material. No se puede hacer lo mismo con los significados. No lo permiten. Precisamente por esta misma razón, le llamamos "significados" porque no se pueden utilizar de cualquier manera ni en cualquier combinación. Por sí solos, no significan nada, son abstracciones, conceptos, figuras que inventamos, por así decirlo, sin embargo los inventamos para algún fin.

La *intención* o el *sentido* de este tipo de texto sólo puede definirse teniendo en cuenta su *relevancia* o *coherencia* en unas circunstancias determinadas. El arte consiste en decir una cosa y significar otra; puede enmarcarse tras un enunciado del tipo indirecto con aparente intención de exposición, como en la frase "hace calor" cuando lo que se quiere insinuar es que hace falta abrir una ventana y en forma extrema puede enmascarar lo negativo de lo positivo mediante la yuxtaposición o la hipérbole. Así, el enunciado superficial dice completamente lo contrario de lo que significa. Se proyecta *cómo* se dice lo que se dice, en otras palabras, se hace hincapié en el valor *ilocucionario*.

Piemburg is deceptive. Nothing about it is entirely what it seems to be. ... Sleepy Hollow they call it, and an American visitor is reported to have looked at Piemburg and said "Half the size of New York Cemetery and twice as dead".²⁵²

*Piemburgo engaña. Nada de cuanto a ella se refiere es enteramente lo que parece ser ... Agujero Dormido, lo llaman, y dicen que un visitante norteamericano contempló Piemburgo y dijo: <Es como la mitad del cementerio de Nueva York en tamaño y el doble de muerta>.*²⁵³

²⁵² SHARPE, T. (1971): *Riotous Assembly*. Londres: Pan Books; p. 3

²⁵³ SHARPE, T. (1971): *Reunión Tumultuosa* (trad. por ÁLVAREZ FLÓREZ, J.M. Barcelona: Editorial Anagrama.

El lenguaje del segundo orden, del nivel *interactivo, interpersonal*, donde el significado conlleva carga conativa, corresponde en el humor a la ironía y la sátira, es decir, el humor como liberación creativa de los tabúes de la sociedad y como alivio de la tensión anticipada, el contraste entre la realidad y la representación de los hechos.

Esta “contra-codificación” del lenguaje, e incluso “meta-codificación”, tal como existe en la ironía, requiere de la familiarización del público con las presuposiciones inferidas para que se sientan seguros con la desfamiliarización transitoria, capten la intención y se sientan relajados para manifestar el alivio en forma de risa. Dice Nash (1985:152):

It is always possible for irony to fail transactionally, because the recipient is ignorant of, or does not acknowledge, the suppositions underlying the message. There is also a risk of failure in fine irony, when the ironist so hones and reduces the features of counter-coding that the recipient is at times led to wonder whether the message is, after all, seriously intended and formulated.

Existe siempre la posibilidad de que la ironía no se comunique con claridad porque el receptor desconozca o no identifique las presuposiciones inferidas en el mensaje. Existe también el riesgo del fracaso total en la ironía más solapada cuando el autor afina el humor al máximo y reduce la información al mínimo. El receptor, en estos casos, puede experimentar dudas con respecto a la seriedad de la comunicación.

El hecho concomitante más importante con el enunciado satírico o irónico consiste en la existencia de hechos reconocidos y actitudes compartidas que confieren un “valor veritativo” sobre la situación objeto del humor. Este tipo de humor tiene como meta la unificación de la sociedad, sobre todo en tiempos adversos, y requiere de una completa connivencia entre el autor y el público. El siguiente chiste constituye un ejemplo perfecto.

A citizen is reading a motoring magazine in a Prague café. Another man sits down next to him and notices that the reader is studying the pictures of a Rolls-Royce and a Russian Moskvitch car. “I wonder which of them you'd like to have”, says the newcomer. The man looks up and replies, “The Moskvitch, of course”. “Come, come, you obviously know nothing about

cars!". "Oh yes", says the reader. "I know a lot about cars. But I know nothing about you".²⁵⁴

Un hombre está sentado en un café en Praga leyendo una revista de coches. Llega otro hombre y se sienta al lado. Nota que su compañero está mirando dos fotos: una de un Rolls Royce y otra de un coche ruso, el Moskvitch. "No resulta difícil imaginar cuál de estos dos coches preferirías tener", dice el recién llegado. El hombre levanta la cabeza y responde, "El Moskvitch, por supuesto". "Imposible", dice el otro, "¿o no sabes nada de coches?". El de la revista responde, "Sí, sé mucho de coches pero no sé nada de ti".

VI.2.1) LA EQUIVALENCIA DINÁMICA PRAGMÁTICA

El contraste entre lo que se dice y lo que se quiere decir sólo se puede captar si se maneja una perspectiva más amplia y se aplica la inferencia como resultado de los conocimientos culturales contextuales. Para el traductor, la dificultad está en el nivel de lo implícito (el *meta-guión*) y la invisibilidad del trasfondo y del contexto cultural. Lo que *no* se dice en el texto le complica más la tarea que lo que se dice.

El recurso de la *compensación*, o la explicación, se emplea en la situación traductológica cada vez que el sentido no resulte manifiesto y no se pueda dar por hecho la familiarización del público meta con alguna información específica cultural. Se procura conseguir la *equivalencia dinámica* de intención y de efecto. El *valor ilocucionario* del enunciado debe comunicarse correctamente para que el público no interprete la comunicación al nivel literal y referencialmente y, por ende, que malinterprete el sentido.

El traductor debe mostrar una hipersensibilización en lo que concierne a la *situación* y al *entorno de habla*²⁵⁵ del texto original, y también en lo que concierne al contexto socio-cultural en el que se produjo, para así analizar las diferencias que existen con respecto al entorno de habla en el que se va a activar el texto mediatizado

²⁵⁴ LARSEN, E. (1980): *Wit as a Weapon: the Political Joke in History*. Londres: Frederick Muller.

²⁵⁵ HYMES, D.H. (1972): "On Communicative Competence". En: PRIDE, J.B., et al. (eds.) (1972): *Sociolinguistics*. Harmondsworth: Penguin.

y, por lo tanto, cuál es la información adicional que se debe ofrecer para una negociación correcta del sentido.

La profusión de detalles, o la escasez de estos, afectan al proceso de la *correcta evocación de guiones* en la misma medida que el grado de comprensión: si el público tiene que esforzarse de más para encontrar la relevancia del enunciado, corremos el riesgo de que abandone el intento. No existe, en tal caso, la co-operación necesaria para la comunicación dado que el texto no resulta *aceptable*. Dicen Neubert y Shreve (1992:92):

Coherence is the property that texts take on when they have an underlying (and consistent) propositional structure.

La coherencia es la propiedad conferida al texto cuando existe una estructura proposicional básica consistente.

Resulta particularmente importante que se perciba la intención humorística de este tipo de texto, ya que ésta no es explícita sino implícita. Cuanto más seria sea la crítica, más implícita resulta la intención del enunciado. Si la estructura básica referencial del texto, el marco en el que se centra y se crea, no queda claramente definido, la negociación de la *implicatura* resulta imposible. Los mismos autores (1992:100) dicen al respecto:

The conclusion for translation is that ideational structure has to be understood by the translator before target language resources can be chosen to recreate it.

A efectos de la traducción, por lo tanto, el traductor tiene que entender la estructura referencial antes de que pueda seleccionar los recursos necesarios del idioma meta para re-crearla.

En este caso nos centramos en un tipo de conocimientos compartidos, aunque muy diferentes cualitativamente, de lo que se puede observar en los textos que dan mayor proyección a los estereotipos y a la temática referencial. Nos centramos en las convenciones culturales y lo que resulta *relevante* en un contexto determinado.

El traductor debe sopesar adecuadamente el grado de implicatura que puede resultar aceptable para que el nuevo público pueda reconstruir el significado latente. El marco convencional es la exposición que confiere al texto una neutralidad superficial. Sin embargo, el registro y el tenor desmienten la aparente "objetividad" y hacen que el público levante el velo en busca de la verdadera identidad del texto. Busca el *meta-guión*, el manejo habilidoso y subjetivo del registro discrepa del vehículo, que es el texto, y activa el reconocimiento de la ironía.

Para surtir efecto, la ironía o la sátira deben estar clara y paulatinamente marcadas en un texto rigurosamente controlado donde los elementos lingüísticos, tales como la hipérbole y la repetición, activan el marco textual contrastado. El primer marco que se activa es el del "informe objetivo", pero no resulta habitual ni el uso de la hipérbole ni de la repetición (a menos que sea estrictamente necesaria) en la exposición y, por lo tanto, se descarta como marco válido.

La ironía tiene que estructurarse cuidadosa y progresivamente. Se presenta al público una realidad parcialmente desfamiliarizada mediante una situación que resulte ilógica, tanto en el escenario de la estructura narrativa como en la macro-situación (el marco contextual de la narrativa). El personaje, por ejemplo, nos resulta familiar, sin embargo sus acciones y su forma de expresarse no son las habituales. El desenlace humorístico pone las cosas en su sitio.

- The trouble with you Sergeant", Verkramp said as they went down for the third time, "is that you don't understand psychology. If you want people to do things for you, you mustn't frighten them. That's particularly true with blacks. You must use persuasion". He stopped outside a cell door. The Sergeant unlocked it and the large black girl was pitched inside. Verkramp stepped over her body and looked at the women cringing against the wall.
- Now then, there's no need to be frightened", he told them. "Which one of you girls would like to come upstairs and see some pictures? They are pretty pictures". There was no great rush of volunteers. Verkramp tried again.
- No one is going to hurt you. You needn't be afraid.
There was still no response apart from a moan from the girl on the floor. Verkramp's sickly smile faded.
- Grab the bitch", he yelled at the konstabels and the next moment a thin

black girl was being hustled upstairs.

- You see what I mean about psychology”, Luitenant, Verkramp said to the Sergeant as they followed her up²⁵⁶.

- *Lo que le pasa a usted sargento”, le dijo Verkramp cuando bajaban por tercera vez, “es que no sabe lo que es la psicología. Si quiere que la gente haga algo por usted, no puede asustarles. Y especialmente en el caso de los negros. Hay que utilizar la persuasión”. Se pararon a la puerta de la celda. El sargento abrió y echaron dentro a la chica negra grande. Verkramp pasó entonces sobre su cuerpo y miró a las otras mujeres que estaban encogidas contra la pared.*

- *Vamos, vamos, no tenéis por qué asustaros”, les dijo. “¿Cuál de vosotras quiere acompañarme arriba a ver unas fotos? Son muy bonitas”. No se produjo ninguna avalancha de voluntarias y Verkramp probó otra vez. “Nadie os va a hacer daño. No tenéis nada que temer”.*

Como única respuesta se oyó el gemido de la chica del suelo. La lánguida sonrisa de Verkramp desapareció.

- *Agarren a esa zorra”, gritó a los policías, y pronto éstos hacían subir las escaleras a empellones a una chica negra menudita.*

- *¿Se da usted cuenta de lo que quiero decir con lo de que hay que tener psicología?”, preguntó el Luitenant al sargento Breitenbach mientras subían detrás de la chica. El sargento aún tenía sus reservas.*

Los meta-guiones y los meta-marcos resultan dificultosos porque el sentido y la comprensión dependen del texto “no escrito” y el contexto “invisible”. La verdadera ironía, como la describen Sperber y Wilson (1986:240), constituye un “eco”, es decir, nos remite a algo que no está.

Esta forma artística le permite al autor un cierto margen de maniobra en la expresión de un compromiso descomprometido. Sin embargo, al traductor no le ofrece esta misma facilidad. Este tipo de humor, para funcionar efectivamente, debe dejar algo sin decir y algo sin explicar, por lo tanto la compensación no puede utilizarse como recurso en el proceso traductológico.

Esta “doble distancia” ofrecida al autor por la sátira y la ironía, esta realidad escondida tras la fachada de otra, este mecanismo que pone en sus manos, a la vez, una poderosa arma con la que atacar al enemigo y un escudo tras el que se puede

²⁵⁶ SHARPE, T. (1973): *Indecent Exposure*. London: Pan Books; p. 97.

defender, paradójicamente deja al traductor prácticamente indefenso y teniendo en cuenta que, además, puede existir la complicación añadida del distanciamiento en el tiempo, el público puede encontrarse en la situación donde la relevancia del texto no cuadra con sus expectativas al respecto.

En ausencia de un contexto situacional claramente definido, el receptor tiene una sencilla elección: o bien interpreta al vehículo (el texto) de una manera literal o bien interpreta sólo al registro, ya que éste no está en consonancia con el vehículo; o, lo que es más probable, abandona el intento de establecer relevancia donde ésta parece imposible. La proyección de la *coherencia* y la *situación* (entendidas ambas como elementos componentes esenciales del *contexto cultural mutuo*), es decir, el énfasis dado a la *efectividad* a expensas de la *informatividad* (la *eficacia*), traslada una responsabilidad añadida al receptor haciéndole que participe de una manera mucho más activa en el proceso de la reconstrucción. Laurence Sterne describe el proceso de la siguiente manera:

Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation: As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; -so no author, who understands the just boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.²⁵⁷

El texto, cuando está bien controlado (como sabrán el mio lo está) es, en realidad, una conversación pero con distinto nombre: de la misma manera que a ninguna persona se le ocurre hablar sin tino cuando está en compañía de gente exquisita, a ningún autor se le ocurre sobrepasar los límites del decoro y de la buena educación por presumir de sabérselo todo. El mayor respeto que el autor puede demostrar al lector y a su imaginación, es dejar que se repartan el trabajo equitativamente, es decir, dejar que el lector se esfuerce también.

VI.2.2) LA CRÍTICA POLÍTICA-SOCIAL

El texto satírico o irónico requiere de un mayor esfuerzo intelectual por parte del receptor y, por ende, se considera una forma humorística más sofisticada.

²⁵⁷ STERNE, L. (1759): *The Diary of Tristram Shandy*. Londres: Penguin Classics; p. 2.

El humor del programa británico *Spitting Image* (una parodia de los políticos y de los famosos contemporáneos a través de guiñoles, traducido literalmente en español como “*La Viva Imagen*”) y el programa sucedáneo paralelo en España *Paridor Nacional*²⁵⁸ (“*Taking The National Mickey*”) (ahora sustituido, al igual que el gobierno, por el programa *España Va Bien*, frase característica del Presidente Aznar), se conforman de acuerdo con este tipo satírico, mordaz.

El humor es efectivo gracias a la complicidad entre dos personas que conciben de forma parecida la realidad, es decir, gracias a su *marco contextual cultural mutuo*. Por esta razón lo suelen utilizar los dúos cómicos que actúan según el *feedback*, es decir, la reacción del público, y buscan su complicidad para una mayor efectividad. Con el ejemplo de su propia interpretación literal de la situación demuestran al público la lectura cómica utilizando un material sumamente actualizado y cambiando el guión según la audiencia y los acontecimientos históricos.

Decir una cosa y querer decir otra no representa un empleo *ilógico* del lenguaje. Todo lo contrario, puede utilizarse como manera de salir ileso de una situación peliaguda. Si se despliegan de una manera concienzuda y habilidosa, los efectos pueden ser mortíferos. Mark Twain dice al respecto:

For your race in its poverty, has unquestionably one really effective weapon (*laughter*). Power, money, persuasion, supplication, persecution, these can lift at a considerable humbug, push it a little, weaken it a little, century by century; but only laughter can blow it to rags and atoms at a blast. Against the assault of laughter, nothing can stand.²⁵⁹

El ser humano, por muy pobre que sea, tiene un arma realmente efectiva (la risa). Las otras armas tales como el dinero, la persuasión, la

²⁵⁸ Un caso claro de restricciones mediáticas y humorísticas. “Parir” tiene el significado de “dar a luz”, pero también “poner a parir” significa “dejar a alguien sin nombre, muy mal parado”, en otras palabras, que más le vale renacer y cambiar de nombre para escaparse de las críticas. El Paridor Nacional es un establecimiento típico en España. Es un tipo de hotel o albergue construido en la época franquista y frecuentado entonces por gente de alta alcurnia. Hay que optar por el título que más condensa la idea básica del programa: la parodia, pero un marcador cultural tiene que perderse en el camino.

²⁵⁹ NEIDER, CH. (ed.) (1983): *The Complete Stories of Mark Twain*. Nueva York: Bantam.

súplica o la persecución pueden causar cierto efecto, sin embargo, requieren de un enorme esfuerzo. Hay que ir debilitando al enemigo, empujando hacia adelante al desconfiado, poco a poco, a lo largo de los siglos. Sólo la risa puede diezmar a la oposición de un golpe certero. Nada puede resistirse al ataque de (la) risa.

VI.2.3) EL MARCO DEL JUEGO LINGÜÍSTICO TEXTUAL

El tercer orden del lenguaje, la modalidad, lo constituye el uso funcional del lenguaje. Representa el lenguaje empleado con un fin determinado, tal como puede ser el uso dado en el caso de los titulares de prensa o en los anuncios publicitarios, en general, los medios de comunicación que McLuhan denomina “calientes”²⁶⁰

Consiste en la desfamiliarización del lenguaje: el lenguaje utilizado como metáfora para atraer nuestra atención y hacernos ver las cosas desde otra perspectiva, para iluminarlos desde otro ángulo. El humor provocado por la percepción de la incongruencia, cuando se activan dos guiones y dos interpretaciones completamente diferentes mediante un solo nexos, constituye un claro ejemplo de la desfamiliarización del lenguaje, normalmente a través de la polisemia. Richards (1936:126) dice:

As the two things put together are more remote, the tension created is, of course, greater. That tension is the spring of the bow, the source of the energy of the shot, but we ought not to mistake the strength of the bow for the excellence of the shooting; or the strain for the aim. And bafflement is an experience of which we soon tire, and rightly. But, as we know, what seems

²⁶⁰ MCLUHAN, M. (1964): *Understanding Media, The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw -Hill. McLuhan distingue entre los medios de comunicación que son “calientes” y “fríos” de la siguiente manera. Los medios “calientes” ofrecen tanta información que la gente no puede sino absorberla o asimilarla tal como se les presenta. Los medios “fríos”, al contrario, ofrecen poca información, de manera que el receptor se encarga de rellenar las lagunas mediante sus interpretaciones y la conjetura basándose, por ello, en sus conocimientos previos, su contexto social y en su experiencia. La comunicación oral, cara a cara, constituye un medio “frío” ya que las personas reaccionan ante el contexto claramente definido y modifican sus repuestas y sus reacciones de una manera acorde a las circunstancias. El texto escrito resulta de una comprensión más compleja. Constituye un medio “caliente” ya que puede darse la situación de que el autor y el receptor no se conozcan, la comunicación no sea directa sino diferida en el tiempo y en el espacio y, por ende, la modificación de las expectativas del texto y las respuestas al mismo ocurren con más lentitud, o simplemente no ocurren y no comunican, según la distancia y el desconocimiento espacio-temporal y cultural que exista.

an “impracticable definition”, can at once turn into an easy and powerful adjustment if the right hint comes from the rest of the discourse.

Cuanto más remotas sean las dos cosas unidas, mayor, por supuesto, resulta la tensión. La tensión (en la metáfora) actúa al igual que el tensor del arco: da la fuerza al proyectil. Sin embargo, no debemos confundir la fuerza con la efectividad ni la tensión con la eficacia. Y si lo confundimos, nos cansaremos de no dar con el objetivo, y abandonaremos el esfuerzo, y con razón. Sin embargo, todos sabemos que lo que daba la impresión, a primera vista, de representar una “herramienta poco funcional” puede, con un ligero ajuste, convertirse en un arma demoleadora siempre y cuando el resto del discurso nos indique cómo debemos afinarla para que resulte funcional.

El humor de este tipo representa el humor de por sí, por su valor como entretenimiento. Los sistemas léxicos son flexibles y polisémicos y permiten que haya “multiple and varied readings of a text”²⁶¹ (“interpretaciones múltiples y variadas de un sólo texto”). Desde el momento en el que se ofrezcan dos o más interpretaciones posibles de un sólo elemento lingüístico, el efecto humorístico ya no resulta independiente del lenguaje.

El humor de la incongruencia percibida, provocado por la polisemia, la homonimia, la homofonía, la homografía, la paronomasia, la antonimia, la contaminación lexicológica (el *Spanglish*), amén de muchos otros recursos lingüísticos, representa el uso no-canónico del lenguaje, el uso lúdico: la re-creación del lenguaje. Como se dice en *Hamlet*: “*Methinks there is a method in his madness*”.

- Do you know the prostitute's daughter? No. Well, she's streets ahead of her mother.
- She was only a fishmonger's daughter but she lay on the slab and said “Fillet”.
- The man who crossed a truss with a polo mint and got a Nutcracker suite.
- The man who crossed a Gordon Highlander with a mousetrap and got a squeaky jockstrap.²⁶²

²⁶¹ APHEK, E. and TOBIN, Y. (1983): “The means is the Message: On the Intranslatability of a Hebrew Text”. En *META*, 28:1; pp. 57-69.

²⁶² CHIARO, D. (1992): *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*. Londres: Routledge.

El público candidato de este tipo de humor se restringe al máximo. El juego lingüístico sólo se disfruta con una persona que comparta el entorno socio-cultural lingüístico inmediato y directo, por ejemplo, el humor de la gente de Glasgow, enmarcado en el dialecto sólo lo pueden entender ellos o una persona ya muy introducida dentro del contexto después de largo tiempo de experiencia, y este dato es extrapolable a todos los dialectos. El humor canario, socarrón resulta muchas veces incomprensible al peninsular.

- ¿Cómo le dice un canario a otro: ¡Cuidado! Que tienes la llave en la mano y me vas a rayar toda la pintura del coche por el lado del conductor?
- Chaacho, chacho, chacho, chacho, chacho!

El juego lingüístico es una actividad incongruente en sí misma. Celebra a la vez la diferencia de la lengua materna, como herramienta de comunicación, de todas las otras comunidades lingüísticas y el valor cohesivo de la lengua a la hora de facilitar la comunidad con otras personas iguales, con la misma lengua madre. Las posibilidades polisémicas totales de los guiones léxicos y semánticos de cualquier idioma sólo resultan asequibles a los nativos (o a las personas que por mucha convivencia pueden calificarse como tales).

El juego lingüístico como fin en sí se revela en un estadio temprano del desarrollo. Los niños que se divierten enormemente repitiendo los términos escatológicos están jugando con el lenguaje (a la vez que rompiendo tabúes). El juego lingüístico, además, resulta beneficioso para ambos participantes porque demuestra el *contexto cognitivo mutuo* y en él quedan manifiestas la afinidad y la sintonía. La traducción tiene que poder asociarse con todos los posibles guiones de cualquier realidad lingüística para que el público perciba la incongruencia. Dicen Neubert y Shreve (1992:110):

Translation is in jeopardy whenever words mean too much more than what they say. Allusions are typical examples of polysemic structures with more than one cohesive role.

La traducción se encuentra comprometida cada vez que las palabras signifiquen mucho más de lo que dicen. Las alusiones constituyen ejemplos

signifiquen mucho más de lo que dicen. Las alusiones constituyen ejemplos típicos de estructuras polisémicas con más de un papel cohesivo que desempeñar.

Además, cuanto mayor sea la incongruencia y menos esperada o previsible, más diversión produce una vez percibida la incongruencia y resuelta la relevancia. Dicen Holt y Willard-Holt al respecto:

If the audience does not have a common ground, be that jargon, slang, gender, ethnic background, vocational interests etc., upon which to relate they will probably not find or recognize the intended humor.²⁶³

Si el público no tiene terreno común donde pueda relacionarse, bien sea por conocimientos específicos, por su jerga, el género, la etnia o los intereses profesionales, probablemente no reconocen ni recuperan la intención humorística.

VI.3.1) LA EQUIVALENCIA DE LA RELEVANCIA CONTEXTUAL

Cuando la intención humorística se produce de una manera espontánea, como ocasión aislada, lo cual no resulta muy frecuente ni siquiera con los chistes, cabe la posibilidad de sustituir el humor basado en determinado juego lingüístico por otro juego lingüístico parecido en el idioma anfitrión. Sin embargo, Neubert y Shreve (1992:85) nos recuerdan lo siguiente:

Situationality is the central issue in translatability. If a translation is to succeed, there must be a situation which requires it. There must be a *translation need*. Many academic examples of so-called “untranslatability” are actually examples of texts for which a receptive situation does not exist.

La situación constituye el tema clave a la hora de determinar si se puede traducir o no. Si una traducción va a tener efectividad, debe haber una situación que la haga necesaria. Muchos ejemplos académicos de casos “intraducibles” son, de hecho, ejemplos de textos que no tienen una recepción potencial en el idioma meta.

²⁶³ HOLT, D.G. and WILLARD-HOLT, C. (1995): “An Exploration of the Relationship between Humor and Giftedness in Students”. En *HUMOR*, 8; p. 3. Walter de Gruyter.

Dotar a la polisemia, la homonimia o la ambigüedad intencionada (el “doble sentido”), de relevancia contextual va en contra de la norma habitual impuesta por el sistema comunicativo. El uso motivado de estos recursos produce un desequilibrio en la relación arbitraria entre el significante y el significado, demostrando que la lengua no es más que un sistema de signos que puede deformarse y distorsionarse a voluntad.

Constituye una desfamiliarización con el marco lingüístico, una transgresión de la norma. La función lingüística intratextual constituye la función comunicativa del texto. El juego lingüístico y la ambigüedad intencionada se convierten en vehículo, razón y fin del texto. Rosa Rabadan nos señala que “éste es el desafío imposible del traductor: no hay modo de traducir la materialidad lingüística.”²⁶⁴

VI.4) EL HUMOR SITUACIONAL

Hay que resaltar el hecho de que el humor universal, tal como lo entendemos en el sentido convencional, raras veces se presenta tal cual en las formas narrativas humorísticas más largas que no sean chistes.

Se utiliza para definir al personaje y para caracterizarlo mejor mediante los estereotipos, que sirven, a su vez, como activadores del potencial humorístico. Incluso vocablos normalmente vacíos de significado, como son los nombres propios, pueden impregnarse de un valor humorístico aprovechándose de los valores veritativos comunes (véanse Kilcoon, Wilt y Verkramp).

El humor situacional sirve frecuentemente de telonero del humor más sofisticado y casi siempre es presentado en forma de diálogo (o cuando el autor es identificado y en los monólogos de las obras satíricas e irónicas); es decir, se nos presenta de forma subjetiva. Así, se nos permite, a la vez, la empatía suficiente con el personaje como para enganchar nuestro interés y la distancia suficiente del personaje reconocido como ficticio para sentirnos seguros y percibir el humor.

²⁶⁴ RABADAN R. (1991): *Equivalencia y Traducción. Problemática de la Equivalencia Traslémica Inglés-Español*. Universidad de León.

La secuencia tripartita también es un mecanismo al que se recurre en la narrativa pero de una manera más sutil y subjetiva. Podemos tener un ejemplo de su funcionamiento en la segunda novela de la serie de Sharpe²⁶⁴ sobre el personaje llamado Wilt. Primero, Wilt sufre un percance algo delicado con un rosal cuando bajo los efectos del alcohol intenta aliviarse en un jardín; en segundo lugar, el asunto se complica cuando su mujer intenta solucionar el problema, agravado por el hecho de que Wilt se aplica una tirita a la herida cuando aún está borracho, con consecuencias tremebundas. Como resultado de la “ayuda”, en tercer lugar, Wilt se dirige al hospital para que le alivien el dolor y esta situación también da lugar a una serie de malinterpretaciones, enredos y equívocos.

Las tres secuencias van acompañadas de tres diálogos donde los personajes ofrecen una perspectiva subjetiva sobre lo ocurrido. Primero, están los comentarios de su mujer, Eva:

- Ten minutes later, still wearing his jacket but without trousers and pants, Wilt was in the bathroom soaking his manhood in a toothmug filled with warm water and Dettol when Eva came in.
- Have you any idea what time it is? It's...
- She stopped and stared in horror at the toothmug.
- Three o'clock”, said Wilt, trying to steer the conversation back to less controversial matters, but Eva's interest in the time had vanished.
 - What on earth are you doing with that thing?”, she gasped. Wilt looked down at the toothmug.
 - Well, now that you come to mention it, and despite all circum... circumstantial evidence to the contrary, I am not ... well, actually I am trying to disinfect myself. You see.
 - Disinfect yourself?
 - Yes ... well”, said Wilt conscious that there was an element of ambiguity about the explanation, “the thing is ...
 - In my toothmug”, shouted Eva. “You stand there with your thingamajig in my toothmug and admit you're disinfecting yourself? And who was the woman, or didn't you bother to ask her name?
 - It wasn't a woman. It was...
 - Don't tell me. I don't want to know. Mavis was right about you. She said you didn't just walk home. She said you spent your evenings with another woman.
 - It wasn't another woman. It was ...
 - Don't lie to me. To think that after all these years of married life you have

²⁶⁴ SHARPE, T. (1979): *The Wilt Alternative*. Londres: Pan Books.

- to resort to whores and prostitutes ...
 - It wasn't a whore in that sense", said Wilt. "I suppose you could say hips and haws but it's spelt differently and...
 - That's right, try to wriggle out of it ...
 - I'm not wriggling out of anything. I got caught in a rosebush ...
 - Is that what they call themselves nowadays? Rosebushes?
- Eva stopped and stared at Wilt with fresh horror.
- As far as I know they've always called themselves rosebushes", said Wilt, unaware that Eva's suspicions had hit a new low. "I don't see what else you can call them.
 - Gays? Faggots? How about them for a start? (pp. 56-57)

Diez minutos más tarde, todavía con la chaqueta puesta pero sin pantalones ni calzoncillos, Wilt estaba en el cuarto de baño remojando su virilidad en un vaso para enjuagarse la boca lleno de desinfectante y agua caliente cuando entró Eva.

- ¿Tienes idea de la hora que es? Son ...
- Se detuvo y miró el vaso con horror.*
- Las tres en punto", dijo Wilt, tratando de conducir la conversación hacia temas menos polémicos; pero el interés de Eva por la hora había desaparecido.
 - ¿Qué demonios estás haciendo con eso?", jadeó. Wilt bajó la vista hacia el vaso.
 - Bien, ya que lo mencionas y a pesar de todas las evidencias cir... circunstanciales en mi contra, no estoy ... Bueno, estoy tratando de desinfectarme, sabes ...
 - ¿Desinfectarte?
 - Sí ... bueno", dijo Wilt consciente de que habría ciertos aspectos ambiguos en la explicación, "el caso es ...
 - En mi vaso", gritó Eva. "¿Estás ahí con la berenjena metida en mi vaso y admites que te estás desinfectando? ¿Y quién era la mujer, o no te has molestado en preguntarle el nombre?
 - No ha sido una mujer, ha sido ...
 - No me mientas. Pensar que después de todos estos años de vida de casados tienes que recurrir a prostitutas y rameras ...
 - No era una enramada. Supongo que tú le encontrarías flores y semillas, pero no es así como se llama ...
 - Eso es, ahora cambia de tema ...
 - No estoy cambiando de tema. Me quedé enganchado en un rosal...
 - ¿Así es como se hacen llamar ahora? ¿Rosales?
- Eva calló y se quedó mirando a Wilt con renovado horror.*
- Por lo que yo sé siempre se han llamado rosales", dijo Wilt, sin percatarse de que las sospechas de Eva habían tomado otro rumbo. "No veo de qué otro modo se les podría llamar.
 - ¿Gays? ¿Maricas? ¿Qué te parece para empezar?²⁶⁵.

²⁶⁵ Traducido como *Las Tribulaciones de Wilt* por MORA, M. DE (1988): Barcelona: Editorial Anagrama.

El diálogo constituye otra secuencia tripartita. Primero, Eva supone que su marido le engaña con otra mujer. Segundo, saca la conclusión de que ha gozado de los servicios de una prostituta y, tercero, cree que debe ser homosexual (tiene que existir acceso al guión activado por “rosal”. “Pansy”, que es una flor -el pensamiento- significa homosexual también, lo que explica el comentario de Eva sobre si se hacen llamar “rosales”).

El segundo comentario sobre la situación viene dado, de una manera indirecta, por las cuatrillizas, hijas de Wilt.

- Your father wasn't very well last night, darling, he heard her say. He had the collywobbles in his tummy that's all and when he gets like that he says things ... Yes, I know mumsy said things too, Hennypenny, I was ... What did you say, Samantha? ... I said that? ... Well he can't have had it in the toothmug because tummies won't go in a thing like that ... Tummies, darling ... You can't get collywobbles anywhere else ... Where did you learn that word, Samantha? ... No, he didn't and if you go to playgroup and tell Miss Oates that Daddy had his ... (p. 59)

- *Vuestro padre no estaba muy bien ayer noche, cariño, le oyó decir. Tenía cólicos en la tripita y eso es todo, y cuando le pasa eso dice cosas ... Sí, ya sé, mamá también dice cosas, cielito. Yo estaba ... ¿Qué has dicho, Samantha? ... ¿Yo dije eso? ... Bueno, no puede ser que él tuviera eso en el vaso porque las tripitas no caben en sitios tan pequeños ... Tripitas, querida ... No se puede tener cólico en ningún otro sitio ... ¿Dónde aprendiste esa palabra, Samantha?... No él no hizo eso, y si vas a la guardería y le dices a Miss Oates que tu padre puso la ... (p.70)*

El tercer comentario es del personal del hospital.

- Just a mild disinfectant and freezer. I'll spray it on first and you won't feel the little prick.
- Won't I? Well let me tell you that I want to feel it. If I'd wanted anything else I'd have let Nature take its course and I wouldn't be here now. And what's she doing with that razor?
- Sterilizing it. We've got to shave you.
- Have you just? I've heard that one before, and while we're on the subject of sterilizing I'd like to hear your views on vasectomy.
- I'm pretty neutral on the subject, said the doctor.
- Well, I'm not”, snarled Wilt from the corner. “In fact I am distinctly biased not to say prejudiced. What are you laughing about? The muscular sister

- was smiling". You're not some damned women's libber, are you?
- I'm a working woman", said the Sister, "and my politics are my own affair. They don't enter into the matter.
 - And I'm a working man and I want to remain that way and politics do enter into the matter. I've heard what they get up to in India and if I walk out of here with a transistor, no balls and jabbering like an incipient mezzosoprano I warn you I shall return with a meat cleaver and you'll both learn what social genetics are all about. (pp. 74-77)
-
- *Solo es un desinfectante inofensivo y anestésico. Le rociaré con esto primero y no notará el pinchazo.*
 - *¿No lo notará? Bien, pues permítame decirle que quiero notarlo. Si hubiese querido otra cosa hubiera dejado que la naturaleza siguiera su curso y no estaría aquí ahora. ¿Y qué está haciendo ella con esa navaja de afeitar?*
 - *La está esterilizando, tenemos que afeitarle.*
 - *¿Tienen que hacerlo? Ya he oído eso antes, y ya que estamos con el tema de la esterilización, me gustaría saber su opinión sobre la vasectomía.*
 - *Soy completamente neutral en ese tema" dijo el doctor.*
 - *Bueno, pues yo no", ladró Wilt desde el rincón. "En realidad, tengo una opinión muy clara, por no decir prejuicios. ¿De qué se ríe? La musculosa hermana sonreía²⁶⁶. "No será usted de estas malditas feministas, ¿verdad?*
 - *Soy una mujer que trabaja", dijo la hermana, "y mis opiniones políticas son cosa mía. No entran en este asunto.*
 - *Y yo soy un hombre que trabaja y quiero seguir siéndolo, y la política sí entra en este asunto. Ya sé a lo que han llegado en la India, y si salgo de aquí con un transistor, sin pelotas y parloteando como un mezzosoprano incipiente, les advierto que volveré con un cuchillo de carnicero y van a saber ustedes dos de qué va eso de la genética social. (p. 89)*

La traducción no activa el guión alternativo de "pansy" en la primera parte de la secuencia tripartita, ni mucho menos capta el nivel infantil de la conversación de Eva con las cuatrillizas en la segunda parte, esencial para tener una idea clara de la edad (es decir, la supuesta inocencia) de las hijas y, por ende, ofrece el contraste con la falta de inocencia de las preguntas formuladas a la madre; y aunque la polisemia de las palabras "prick" ("pinchazo" como inyección y una parte vital de la anatomía

²⁶⁶ "Sister" en inglés es enfermera. "Hermana" en español es monja. Preguntar a una monja si es feminista resulta un poco ilógico y tratar a una monja con tan poco respeto resta mucho a la dignidad del personaje de Wilt.

masculina) y “*working*” (“trabaja”, “funciona”, es “operativo”, “en condiciones”, sexualmente hablando) no se recoge en la tercera, el humor se traduce efectivamente ya que la situación es tan visual y el humor tan manifiesto que el detalle del juego lingüístico y del registro representan unos elementos humorísticos más, no esenciales, sin embargo, para la comunicación de la intención y del sentido (y, por ende, de acuerdo con las conclusiones de Leppihalme).

Los activadores del humor, en este caso, son las situaciones en sí y, por lo tanto, el trabajo traductológico consiste en comunicarlas con el mismo grado de claridad visual que en el texto original. Hay que resaltar, sobre todo, las escasas notas del traductor en esta versión española debido a la prioridad absoluta de la comedia situacional, como la farsa.

VI.4) LA SÁTIRA. EL META-GUIÓN

El humor satírico e irónico se modula cuidadosamente a lo largo del texto. Se acumulan los detalles contrastados paulatinamente. Resultan coherentes dentro del contexto pero incoherentes dentro del contexto y llegamos, por lo tanto, a buscar el guión detrás del guión.

Ya aludimos a la importancia del *registro* en la inferencia del *meta-guión*, de la realidad detrás de la máscara. En la novela *Nice Work*, de David Lodge²⁶⁷, el autor nos introduce en el “romance” con la siguiente cita de Benjamin Disraeli respecto a Gran Bretaña: “*Two nations, between whom there is no intercourse and no sympathy; who are as ignorant of each other's habits, thoughts and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets ...*” (“Dos naciones entre las cuales no hay interrelación ni empatía, que se desconocen por completo en todos los aspectos de las costumbres, los conceptos y los sentimientos como si viviesen en distintas zonas o fuesen habitantes de distintos planetas.”).

²⁶⁷ LODGE, D. (1988): *Nice Work*. Londres: Penguin Books. Traducida por RIAMBAU SAURÍ, E.: *¡Buen Trabajo!*. Barcelona: Ediciones Versal.

Nos presenta el contraste entre Vic Wilcox, director de una fundición, y Robyn Penrose, la profesora asociada de la Universidad adscrita al proyecto Universidad-empresa, cuyo encargo consiste en mejorar las relaciones y el diálogo entre el mundo laboral y el mundo académico. El tono del contraste empieza en los nombres y termina en el tenor del “diálogo” entre los dos. La situación misma vuelve a ser suficiente para provocar el humor; sin embargo, el diálogo transmite la verdadera parodia y la intención humorística del autor.

- If smoking Silk Cut is a form of aggravated rape, as you try to make out, how come women smoke “em too?”
 - Many women are masochistic by temperament”, said Robyn. “They've learned what's expected of them in a patriarchal society.
 - Ha!”, Wilcox exclaimed, tossing back his head. “I might have known you'd have some daft answer.
 - I don't know why you're so worked up”, said Robyn. “It's not as if you smoke Silk Cut yourself.
 - No, I smoke Marlboros. Funnily enough, I smoke them because I like the taste.
 - They're the ones that have the lone cowboy ads, aren't they?
 - I suppose that makes me a repressed homosexual, does it?
 - No, it's a very straightforward metonymic message.
 - Metowhat?
 - Metonymic. One of the fundamental tools of semiotics is the distinction between metaphor and metonymy. D'you want me to explain it to you?
 - It'll pass the time”, he said.
 - Metaphor is a figure of speech based on similarity, whereas metonymy is based on contiguity. In metaphor you substitute something *like* the thing you mean for the thing itself, whereas in metonymy you substitute some attribute or cause or effect for the thing itself.
 - I don't understand a word you're saying.
 - Well, take one of your moulds. The bottom bit is called the drag because it's dragged across the floor and the top bit is called the cope because it covers the bottom bit.
 - I told *you* that.
 - Yes, I know. What you didn't tell me was that “drag” is a metonymy and “cope” is a metaphor.
 - Vic grunted. “What difference does it make?
 - It's just a question of understanding how language works. I thought you were interested in how things work.
 - I don't see what it's got to do with cigarettes.
 - In the case of the Silk Cut poster, the picture signifies the female body metaphorically: the slit in the silk is *like* a vagina.
- Vic flinched at the word.
- So you say.

- All holes, hollow spaces, fissures and folds represent the female genitals.
- Prove it.
- Freud proved it, by his successful analysis of dreams”, said Robyn. “But the Marlboro ads don't use any metaphors. That's probably why you smoke them, actually.
- What d'you mean?” he asked suspiciously.
- You don't have any sympathy with the metaphorical way of looking at things. A cigarette is a cigarette as far as you are concerned.
- Right.
- The Marlboro ad doesn't disturb that naïve faith in the stability of the signified. (pp. 220-223)

- *Si fumar Silk Cut es una forma de violación con agravantes, como usted trata de demostrar, ¿cómo es que también los fuman las mujeres?*
- *Muchas mujeres son masoquistas por temperamento”, dijo Robyn. “Han aprendido lo que se espera de ellas en la sociedad patriarcal.*
- *Ja!”, exclamó Wilcox, echando atrás la cabeza. “Hubiera tenido que pensar que tendría a punto una respuesta complicada.*
- *No sé por qué se siente tan afectado”, dijo Robyn. “Al fin y al cabo, usted no fuma Silk Cut.*
- *No, yo fumo Marlboro. Y curiosamente los fumo porque me agrada su sabor.*
- *¿No son los del anuncio con el cowboy solitario?*
- *Supongo que eso va a convertirme en un homosexual reprimido ¿no es así?*
- *No, es un mensaje metonímico muy directo.*
- *¿Metó...qué?*
- *Metonímico. Una de las herramientas fundamentales de la semiótica es la distinción entre metáfora y metonimia. ¿Quiere que se lo explique?*
- *Ayudará a matar el tiempo”, contestó él.*
- *Metáfora es una figura del lenguaje basada en la similaridad en tanto que la metonimia se basa en la contigüidad. En la metáfora se sustituye una cosa por algo semejante a ella, en tanto que en la metonimia se sustituye la cosa por algún atributo, causa o efecto de la misma.*
- *No entiendo una palabra de lo que está diciendo.*
- *Tome uno de sus moldes. La parte inferior se llama <drag> porque es arrastrada por el suelo, y la superior se llama <cope> porque cubre la parte inferior.*
- *Esto se lo expliqué yo.*
- *Ya lo sé. Pero lo que usted no me dijo es que <drag> es una metonimia y <cope> es una metáfora.*
- *Y ¿qué diferencia supone esto?” gruñó Vic.*
- *Es tan solo cuestión de comprender cómo funciona el lenguaje. Yo creía que le interesaba saber cómo funcionan las cosas.*
- *No veo que esto tenga nada que ver con los cigarrillos.*
- *En el caso del anuncio de Silk Cut, la imagen significa metafóricamente el cuerpo femenino: la hendidura en la seda es como una vagina...*

Vic pestañeó al oír la palabra.

- *Esto lo dice usted.*
- *Todos los agujeros, espacios huecos, fisuras y pliegues representan los genitales femeninos.*
- *Demuéstrelo.*
- *Freud lo demostró con su afortunado análisis de los sueños”, dijo Robyn. “Pero los anuncios de Marlboro no utilizan ninguna metáfora. En realidad, es probable que usted los fume por esto.*
- *¿Qué quiere decir?”, inquirió él con suspicacia.*
- *No simpatiza en absoluto con la visión metafórica de las cosas. Para usted, un cigarillo es un cigarillo.*
- *Cierto.*
- *El anuncio de Marlboro no turba esa fe en la estabilidad del significado.*
(p. 216)

Esta conversación dista mucho de ser normal. Ambos personajes operan con distintos guiones, desconectados el uno del otro. El traductor debe establecer el registro correcto para las dos “naciones opuestas” de la cita de Disraeli con el fin de que luzca la parodia y la ironía. Tiene que comunicar factores pragmáticos tales como:

The global socio-cultural setting in the speech community, the participants to the communication with all the premises and presuppositions influencing them, a communicative situation functioning as a “frame”, the texts uttered and the verbal, factual and relatable (con-) texts.²⁶⁸

El escenario global socio-cultural en la comunidad del habla, los participantes en la comunicación con todas las premisas y las presuposiciones que tienen que ver con ellos, la situación comunicativa que funciona como “marco”, los textos enunciados y los (con-)textos asociados verbales y referenciales.

Resulta particularmente importante resaltar el contraste entre el registro social de los dos personajes principales de la obra, Robyn y Vic, entendiendo por registro lo que define Halliday al respecto:

A register is a cluster of associated features having a greater-than-random ... tendency to co-occur; and like a dialect, it can be identified at any delicacy of focus.²⁶⁹

²⁶⁸ SCHMIDT, S.J. (1973): *Texttheorie*. Munich: Fink.

²⁶⁹ HALLIDAY, M.A.K. (1988): “On the Language of Physical Science”. En GHADESSY (ed.): *Registers of Written English*. Londres-Nueva York: Pinter.

El registro constituye un cúmulo de características asociadas que tienden a coincidir y no sólo por azar; y, como el dialecto, pueden identificarse por muy matizados que estén.

Este hecho resulta de suma importancia cuando empieza a influir el registro de uno en el habla de la otra (en este caso, en la forma de expresarse de Robyn, aunque sea momentánea.):

- Doesn't it worry you that ninety-nine point nine per cent of the population couldn't give a monkey's?
- A what?”, said Charles.
- A monkey 's. It means you don't care a bit.
- It means you don't give a monkey's fuck.
- Does it?”, said Robyn with a snigger. “I thought it was a monkey's nut. I should have known: fuck is much more poetic in Jakobson's terms -the repetition of the “k” as well as the first vowel in “monkey”..? (p. 217)

- *¿No te preocupa que al noventa y nueve coma nueve por ciento de la población no le importa un pepino?*
- *¿Un qué?”, dijo Charles.*
- *Un pepino. O sea que no le importan nada.*
- *Quieres decir que no le importan un huevo.*
- *¿Es así?”, preguntó Robyn, con una risita. “Yo decía <pepino> pero <huevo> es mucho más poético según Jakobson, con su primer diptongo.... (p. 210)²⁷⁰*

La conclusión que hay que sacar de la novela de *Nice Work* es la necesidad de la teoría con la práctica: que los académicos con toda su teorización, sus metáforas y su hermenéutica tienen mucho que aprender de la gente “real” y “práctica” y viceversa. Por si acaso no nos hemos dado por aludidos, el autor nos ayuda a llegar a esta conclusión mediante la siguiente cita.

The story is told. I think I now see the judicious reader putting on his spectacles to look for the moral. It would be an insult to his sagacity to offer

²⁷⁰ Nos parece que este trabajo no es el más afortunado de este traductor. Tanto en la cita del “*monkey's fuck*” traducido de una manera inadecuado como “un pepino” como en el caso de la cita siguiente de Charlotte Brontë donde la autora desea al lector que “*God speed him in the quest!*” y el traductor ofrece la versión artificial (incluso para los tiempos en los que escribían las hermanas Brontë) de “que Dios le acelere en esta búsqueda”. En español, además, se dice “me importa un huevo” (con el sentido de importarle mucho) pero no así en forma negativa.

directions. I only say, God speed him in the quest!
(Charlotte Brontë: *Shirley* quoted on p. 319 of *Nice Work*)

La historia ya está narrada. Creo ver ahora al juicioso lector poniéndose las gafas para buscar la moraleja. Sería un insulto a su sagacidad ofrecer direcciones. Sólo pido que Dios le acelere en esta búsqueda (p. 312).

Si David Lodge hubiese presentado este tipo de información en otra forma que no fuera humorística, el resultado habría sido extremadamente tedioso y pedante. El hecho de que se produzca el contraste entre la mujer intelectual, Robyn Penrose, y el hombre trabajador, Vic Wilcox, cuya idea de una noche estimulante consiste en “*to sit in front of the telly, with a bottle of Scotch conveniently to hand, watching 'Match of the Day', and discussing the finer points of the game with his younger son*” (“sentarse delante de la tele con una botella de whisky a mano y discutir el partido de la jornada con su hijo menor”), permite al lector sacar la conclusión de que ni una ni el otro ven el cuadro total de la realidad. No obstante, el traductor tiene una situación cómica en que basarse: la conversación no es exactamente lo que se llama convencional. El registro, sin embargo, “borda” estas diferencias porque presta un “aura” de veracidad a los interlocutores, cada uno netamente representativo de su papel social, y resalta el contraste entre los dos personajes garantizando así el interés del público. Si no se capta el registro matizado de cada uno, la conversación resulta sumamente tediosa e irrelevante y, por lo tanto, la fuerza comunicativa disminuye.

A register can be defined as the configuration of semantic resources that the member of a culture typically associates with a situation type.²⁷¹

El registro puede definirse como la configuración de los recursos semánticos que algún componente de una cultura concuerda típicamente con un contexto situacional.

Además, el hecho de que el autor sature al lector con información, explicitándole la situación (tal como en el ejemplo que ofrecemos de la metáfora y la

²⁷¹ HALLIDAY, M.A.K. (1978): *Op. Cit.*; p. 162.

metonimia), puede conllevar a una falta de cooperación por parte del lector (se sobrepasan los límites de la máxima de cantidad).

Hay pocos estudios traductológicos con respecto a los prototipos de registro clasificados también de acuerdo con el *tema*²⁷² (el registro científico o el comentario deportivo), la relación *interpersonal*²⁷³ (la madre que utiliza una forma de habla infantil como Eva en el ejemplo anterior, la jerga y el dialecto) o la *función social*²⁷⁴ (como es el caso de *Nice Work* con el contraste entre la clase trabajadora y los académicos). Attardo (1994:240) comenta al respecto:

By adopting a polythetic theory of register, one can account for the simultaneous presence in the system of registers of a language of several unrelated criteria for register identification, such as subject matter, social function of the utterance, or interpersonal relationship among the speakers; moreover, the lack of a unique common denominator allows for the perceived connections of register theory with such disparate fields as stylistics, the theory of sublanguages, dialectology etc. since each of these fields puts a different emphasis on one or another of the possible parameters of register definition.

Si se adopta una teoría politética del registro, se puede explicar la presencia simultánea, en el conjunto de los registros de una lengua, de varios criterios no relacionados que permiten la identificación del registro, tales como la temática, la función social del enunciado y las relaciones interpersonales entre los interlocutores. Además, la falta de un único denominador común permite que existan conexiones percibidas de la teoría del registro con campos tan distintos entre sí como son la estilística, la teoría de los sublenguajes y la dialectología, entre otros, ya que cada uno de estos campos hace hincapié en uno u otro de los posibles parámetros de la definición del registro.

²⁷² CRYSTAL, D. and DAVY, D. (1969): *Investigating English Style*. Londres: Longman.

²⁷³ CHIU, R.K. (1972): "Measuring Register Characteristics: A Prerequisite for Preparing Advanced Level TESOL Programs". En *TESOL Quarterly*, 6; p. 2.

²⁷⁴ FISHMAN, J.A. (1972): "The Relationship between Micro and Macro-Sociolinguistics in the Study of Who Speaks What Language to Whom and When". En PRIDE, J. and HOLMES, J. (eds.): *Sociolinguistics*. Harmondsworth: Penguin.

La adopción del registro correcto permite que se activen las situaciones relacionadas y los significados asociativos, además de facilitar el acceso a los guiones apropiados cuando gran parte del sentido permanece implícito. Aporta connotaciones a cualquier texto. La elección del registro correcto, aceptable para el público meta, resulta esencial, por lo tanto, para la comunicación efectiva del humor implícito de la sátira.

VI.5) EL HUMOR POR EL HUMOR. LA META-LINGÜÍSTICA

De todas formas, hemos visto que la manera más popular de producir humor en un texto, incluso en las comedias televisivas, se basa en las situaciones incongruentes observadas y reconocidas sólo por los espectadores y no por los actores que intervienen en ellas, sobre todo las situaciones donde hay dos interlocutores que intentan comunicarse y no logran hacerlo debido a una mala interpretación de algún elemento lingüístico.

El humor se produce mediante una caracterización habilidosa. Los personajes suelen vanagloriarse de saber mucho más sobre la cultura y la lengua de lo que saben en realidad (esta cultura y esta lengua no son las nativas del personaje, sino del público original). El desarrollo de la narrativa pone de manifiesto la ignorancia de estos personajes, colocando así al lector en una situación de superioridad ya que sólo el personaje es totalmente ajeno a los errores cometidos, normalmente por interpretar el idioma de una manera literal.

Estaba helada yo, escuchando. Curro no se casaría conmigo porque cuando me conoció no tenía yo mi flor. ¡Quién podría imaginar en los Estados Unidos una cosa así! Corté un clavel de una maceta que tenía al lado y me lo puse en el pelo. Desde aquella revelación tartesa oída por un ventanuco yo siempre llevo una flor en el pelo ... Cuando me conoció Curro estaba yo sin mi flor, es decir, que no llevaba la flor de las mocitas andaluzas en el pelo. Te aseguro que si pongo este incidente en la tesis, aunque lo desarrolle con el genio de Aristóteles, no me creará nadie en los Estados Unidos. (p. 243)²⁷⁵

²⁷⁵ SENDER, R.J. (1969): *Op. Cit.*

Well, you can imagine, you could have knocked me over with a feather. So Curro refused to marry me because when he first met me, I didn't have my flower²⁷⁶. Who would ever have thought of a thing like that back home! I immediately picked a carnation and put it in my hair. As of then, I have always worn a flower in my hair ... When Curro met me, I didn't have my flower, that is; I wasn't wearing the flower that all the Andalusian girls wear behind their ears. I tell you this, if I were to put this detail in my thesis, even should I develop upon the theme with the skill and the genius of Aristotle, there's no way anyone back home in the States would believe me.
(traducción: MARGARET HART, 1998)

Este último fragmento nos remite a la definición aristotélica del juego lingüístico y el humor provocado como resultado de “interpretar literalmente un enunciado metafórico”. Nos recuerda también la tesis de Platón con respecto al humor provocado por la ignorancia humana. En palabras de John Morreal (1983:22):

What makes a person laughable, according to Plato, is self-ignorance. The laughable person is the one who thinks of himself as wealthier, better looking, more virtuous, or wiser than he really is.

Una persona resulta risible, según Platón, cuando no se conoce. La persona risible es aquella que se considera más rica, más guapa, más virtuosa o más sabia de lo que realmente es.

La incongruencia puede percibirse por el lector debido a su situación privilegiada como espectador, al mismo tiempo, de la narrativa y consciente del significado polisémico de la palabra “flor”, en este caso símbolo de la virginidad. Toda la situación, es decir, la estudiante norteamericana, el gitano andaluz y el idioma que causa malentendidos, tendría que modificarse para mantener el mismo humor en otro marco lingüístico-cultural. Todo el *escenario* y el *guión* tendrían que re-crearse, lo que consideramos verdaderamente poco factible.

²⁷⁶ Decir “*deflower*”, es decir, utilizar el verbo en vez del sustantivo despeja toda duda sobre las razones por las que Curro, el gitano, no quiere casarse con Nancy. “*Deflower*”, además de pertenecer a un registro demasiado sofisticado y anticuado para cualquiera de los dos personajes. El eufemismo de “no tener su flor” en español, sin embargo, queda mucho más explícito que “*not to have a flower*” en inglés, de ahí el humor provocado por la ignorancia de Nancy al respecto.

En resumen, parece que existen unos *escenarios* y unos *guiones* diseñados exclusivamente para el consumo doméstico cuyo humor depende de las alusiones culturales, la intertextualidad y de una total flexibilidad dentro del marco lingüístico. Neubert y Shreve (1992:84) dicen:

Many L¹ texts are highly directed: they refer to localized situation - specific knowledge. Why should this knowledge be transmitted to L² users when they have no need, desire for, or interest in that knowledge? ... The purpose influences the way the translation is carried out. The situationality of the translation is never the same as the situationality of the source text. Situationality is an attribute of the text in its receiver orientation.

Muchos textos originales están muy dictados por la cultura y la lengua originales: hacen referencia a una situación altamente específica o a unos conocimientos especializados. ¿Por qué vamos a trasladar estos conocimientos a unos usuarios de la L2 cuando no tienen ni la necesidad de estos conocimientos ni siquiera ningún interés por ellos? ... La función influye en cómo se lleva a cabo la traducción. La situacionalidad de la traducción nunca será igual que la del texto original. La situacionalidad es un atributo textual diseñado para que el receptor se oriente con respecto a la interpretación.

No es previsible que un público norteamericano encuentre gracioso que se mofen de una estudiante norteamericana por su falta de conocimientos ni, muchísimo menos, por su falta de valores morales, sobre todo cuando el comentario procede de un gitano. El traductor, por lo tanto, no tiene un marco aceptable para el humor, ni los activadores (los estereotipos). Si añadimos a esta situación el hecho de que rara vez se va a poder evocar el humor causado por los registros marcados, ni se va a poder conseguir una nueva versión del juego lingüístico, el esfuerzo pierde relevancia.

Cuando la función meta-lingüística resulta contextualmente relevante en cualquier texto y se despliegan técnicas sofisticadas del uso del lenguaje en un contexto donde, además, lo implícito pesa tanto como el texto en sí, o incluso más; el traductor tiene todas las posibilidades de perder el juego comunicativo. La ambigüedad intencional es un área de inequivalencia real, donde es imposible trasvasar al TM los mecanismos de acumulación semántica que aparecen en el TO. Como comenta Catford:

Translation fails -or untranslatability occurs -when it is impossible to build functionally relevant features of the situation into the contextual meaning of the TL text.²⁷⁷

La traducción falla -o se produce una situación de intraducibilidad- cuando resulta imposible integrar características funcionalmente relevantes de la situación en el sentido contextual del TM.

En los albores del nuevo milenio hay pocos temas que sean de mayor importancia para los medios de comunicación que la respuesta del público: los índices de audiencia dictan la programación de los productos audiovisuales de consumo.

Hemos pretendido demostrar que, también en el humor, es el público el que dicta lo que es posible y lo que no lo es. El humor, en todas sus variantes, produce cierto grado de desfamiliarización. Sabemos que los chistes de los gomeros, los polacos y los irlandeses, del humor universal, están basados en una falacia, en la generalización absurda. Sin embargo, aceptamos esta desfamiliarización parcial de la realidad. Aplicamos una lógica *trivial*. Sabemos que el gato Tom no puede sobrevivir después de todas las desgracias que le ocurren durante la persecución del ratón Jerry, pero aceptamos con predisposición lúdica, la "lógica local" que permite que esto ocurra. Sabemos que nadie en la realidad habla como Robyn Penrose y mucho menos cuando está con una persona como Vic Wilcox, prosaico como él solo. Aceptamos, sin embargo, la sátira de la desfamiliarización de la realidad, y el mensaje verdadero implícito comunicado mediante este mecanismo. Entramos en el juego.

La traducción del humor coincide mucho con las premisas de la teoría del *skopos* porque la función de promover la cohesión (control) y de evitar el conflicto mediante la risa, representa un todo en el texto humorístico. Sin embargo, la relación emisor-receptor y la función del humor basado en la incongruencia *percibida*, donde los activadores del humor quedan completamente *fuera del marco textual*, es decir, los conocimientos implícitos de la *intertextualidad*, las alusiones culturales, y del "otro *guión*" *relevante* resultan irreproducibles en otro marco lingüístico-cultural, partiendo

²⁷⁷ CATFORD, J.C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.

de la misma situación. No existe ninguna traducción de *La Tesis de Nancy* de Sender, y si la hubiese, la habría hecho él mismo.

El hecho de que Sender eligiera la situación y los personajes de una manera tan marcada, dicta el guión y el marco lingüístico-cultural anfitrión. Quiso que los españoles se sintiesen superiores a los norteamericanos, aunque fuera sólo una vez. El inglés no resulta adecuado como marco-lingüístico, en este caso, ya que el humor va dirigido en contra de los anglófonos, la norteamericana Nancy y la escocesa Miss Dawson y, por lo tanto, según los estudios de La Fave con respecto a los grupos incluidos y los excluidos a los que hemos aludido previamente, no suscita humor.

La ambigüedad intencionada se utiliza como recurso cómico sobre todo en la obra de teatro, con Molière, Shakespeare y varios dramaturgos cómicos españoles, entre ellos Muñoz Seca, como ejemplos paradigmáticos de su uso. Este hecho, el de la actuación y la representación, permite que lo que queda implícito en el guión pueda hacerse explícito a través de los actores y los guiños que hacen al público. La narrativa humorística tiene que comunicar mediante los guiños de la caracterización estereotipada, el registro del diálogo o guión interpersonal y el escenario o la situación el sentido ambiguo del significado: el sentido del humor. Comenta Rosa Rabadán (1991:168) al respecto:

Ante este hecho, fácilmente constatable, no es de extrañar que las obras literarias menos traducidas (en el supuesto de que lo hayan sido) sean las de carácter humorístico. Según nuestros datos, hasta la fecha no hay ninguna traducción española de la famosa obra de Mikes (1946) *How To Be An Alien*, como tampoco existen versiones de las producciones de Spike MILLIGAN o Ben TRAVERS, y lo mismo sucede en la otra dirección: la traducción de obras cómicas españolas al inglés raya en la inexistencia.

Given this fact, which is easily corroborated, it is hardly surprising that the literary works which are least translated (imagining that there are any which have been) are humorous. According to our data, there has been no Spanish translation of Mikes (1946) famous work. How Be An Alien nor for that matter have Spike MILLIGAN or Ben TRAVERS seen Spanish versions. And the same thing happens in reverse: the translation of Spanish comic works into English is little short of non-existent. (traducción: MARGARET HART, 1998)

VII

CONCLUSIONES

La comunicación de la intención humorística, y por lo tanto la traducción del sentido del humor, resulta más o menos factible según el tipo de humor propuesto. Hemos pretendido demostrar la existencia de distintos enfoques traductológicos dominantes según la relación implícita entre los interlocutores en el episodio lúdico.

Cuando el humor de la narrativa consiste en desplegar una serie de tópicos estereotipados universalmente compartidos, pertenecientes a los conocimientos folclóricos mutuos o *folk truths*, activadores de la lógica *trivial*; o cuando tiene un altísimo valor visual, resulta suficiente muchas veces adoptar la técnica de *equivalencia formal dominante* para alcanzar el efecto humorístico en el público nuevo. Los *anclajes proposicionales* se redistribuyen según los nuevos requerimientos culturales para que el mensaje humorístico se comunique con la frescura y fuerza originales. Los personajes del tonto, ingenuo, simple, o del extranjero que entiende todo al nivel literal, forman parte del elenco típico de caracteres estereotipados que esperamos encontrar en las obras humorísticas a quienes encasillamos dentro de su marco correspondiente universal con un mínimo de esfuerzo. El *calzonazos* de Wilt resulta familiar y fácilmente asimilable a todas las distintas culturas. No hace falta negociar el sentido del humor. Los marcos correspondientes existen en todas las distintas culturas y sólo hay que adaptar las etiquetas a las nuevas circunstancias culturales para que la propuesta humorística sea evidente. Buscamos una *equivalencia formal* mediante modificaciones en el co-texto. La *informatividad* de este tipo de texto humorístico es máxima. Los signos lingüísticos funcionan al nivel más o menos literal, objetivo y superficial, con su *valeur* original e inambiguo, tal como lo definía

Ferdinand de Saussure.²⁷⁸

Otro escenario se plantea cuando el humor de la narrativa consiste en insinuar satíricamente un meta-contenido, es decir, sitúa el humor fuera del contexto explicitado, fuera del marco expuesto. La negociación del sentido del humor resulta imprescindible para que la intención humorística se capte en estos casos. Este meta-guión se activa gracias al tenor del discurso, al valor *ilocucionario*, al *cómo* se dice lo que se dice. La *información* de este tipo de texto humorístico se transmite mediante el tenor o registro, que constituyen aspectos semióticos del lenguaje que reflejan toda una serie de realidades socio-culturales: edad, estatus social, grado de inteligencia y procedencia geográfica, que difícilmente pueden trasladarse de un marco lingüístico a otro en la traducción al nivel léxico superficial.

My definition of an intellectual is someone who can listen to the *William Tell Overture* without thinking of the Lone Ranger.²⁷⁹

Defino como intelectual a toda persona que pueda escuchar la obertura de Guillermo Tell sin pensar en el Llanero Solitario.

Hemos visto que, según Sperber y Wilson (1986: 260), la verdadera sátira constituye un 'eco', una repetición imperfecta y menos informativa de una realidad ya conocida. Hace falta que el receptor tenga conocimientos específicos previos para que pueda entender la intención de la comunicación insinuada y no explicitada. En la traducción del humor satírico, la intención humorística pivotea sobre el receptor cuyos conocimientos culturales previos permiten la percepción rápida del contraste entre lo que se dice y lo que se intenciona decir. El elemento 'sorpresivo' imprescindible para la captación del sentido humorístico imposibilita la explicitación mediante la compensación informativa, recurso generalmente desplegado en la traducción de textos que requieren de unos conocimientos culturales específicos, difícilmente

278

DE SAUSSURE, FERDINAND (1916): *Course in General Linguistics* (trad. Wade Baskin), Nueva York: Philosophical Library.

279 CONNOLLY, BILLY (1982): *Gullible's Travels*, Londres, Pavilion Books Ltd.

accesibles al nuevo público anfitrión, para la plena comprensión de un texto dado. El *guión* contiene elementos desconocidos y el *marco* de la narrativa resulta no ser el escenario expuesto sino otro escenario ausente, aunque culturalmente implícito.

Cuando se hace hincapié en el valor *ilocucionario* del texto, hemos visto, según Reiss (1976:109) que el enfoque traductológico dominante desplegado suele ser el de la traducción *literaria* y de la equivalencia *dinámica pragmática*. El *registro* actúa como anclaje proposicional de la intención humorística. El autor confiere una continuidad contextual a la narrativa humorística, permitiendo que el lector establezca una clara representación mental de los personajes dibujados y de los objetos y de los acontecimientos. Dice Nash (1985:170) al respecto:

A narrator may frame his recital consistently in overstatement; or he may regularly underplay, thereby constructing a different kind of humorous frame and encouraging in his audience a different set of suppositions and anticipations. Counterstatement, as a recurrent device, has the effect of constantly shifting or unsettling the frame, disturbing perspective till the audience is not quite sure how to respond to a narrative. ... This uncertainty is essential to the humorous mischief of Saki; it is the comic mask through which he teases his readers.

Un autor puede elegir la hipérbole como marco para la narrativa o puede emplear la atenuación regularmente al mismo efecto para establecer un marco alternativo humorístico y así activar en el público toda una serie de distintas presuposiciones y expectativas. La contra-afirmación como recurso repetido, tiene el efecto constante de saltarse las normas y salirse del marco hasta tal punto que el público ya no sabe cómo responder a la narración ... Este estado permanente de anticipación de la sorpresa es imprescindible para que el humor malévolo de Saki logre su efecto; es la máscara cómica con la que engatusa a sus lectores.

La sátira se presenta como exposición objetiva de una realidad. Sin embargo, constituye una *mise-en-scène*, o una puesta en escena artificiosa y cuidadosamente elaborada y dirigida subjetivamente por el autor, que guía al receptor para que encuentre el sentido humorístico implícito, la realidad tras la máscara, el sentido tras el significado. Los signos lingüísticos no representan la realidad total. Hay que unir los valores léxicos al tenor para llegar al sentido humorístico que queda fuera del marco de la narrativa. La comunicación se basa esencialmente en valores implícitos.

Lo que **no** se dice tiene igual peso e igual importancia que lo que se dice. Existe una lectura alternativa al texto literal tal como está expuesto (en el caso de *Gulliver's Travels* y *Animal Farm*, por ejemplo), el *meta-guión*, que resulta ser la interpretación humorística.

His baptismal register spoke of him pessimistically as John Henry, but he had left that behind with the other maladies of infancy, and his friends knew him under the front-name of Adrian. His mother lived in Bethnal Green, which was not altogether his fault; one can discourage too much history in one's family, but one cannot always prevent geography. And, after all, the Bethnal Green habit has this virtue - that it is seldom transmitted to the next generation.²⁸⁰

Su inscripción en el registro de nacimiento le identificaba como John Henry pero este nombre lo había dejado atrás junto con las otras enfermedades de la infancia. Ahora, sus amigos le conocían como Adrian. Su madre vivía en Bethnal Green, que no era del todo su culpa; se puede borrar la historia genética pero no siempre se puede cambiar la geografía. Por otra parte, Bethnal Green tiene una gran virtud, que no se hereda de una generación a otra.

Consideramos que estos dos tipos de humor, el universal y el cultural, pueden traducirse de una manera contextualmente efectiva y adecuada al marco narrativo, evidentemente, con mayor facilidad, el primer tipo que el segundo, y con una mayor implicación por parte del receptor y una mayor negociación por parte del autor en el caso del texto humorístico menos informativo, y más basado en la implicatura, es decir, la sátira.

Sin embargo, el humor basado en la meta-lingüística, es decir, en el juego lingüístico y en la ambigüedad sintáctico-léxica, donde el signo lingüístico y su ambigüedad resultan ser los activadores del humor de incongruencia percibida, y de un peso contextualmente relevante, constituye un reto de difícil solución para el traductor. El signo lingüístico en este contexto se desvirtúa y se vacía del valor que posee y que lo diferencia de todos los otros signos. Para Ferdinand de Saussure²⁸¹, el

²⁸⁰ MUNRO, H.H. (Saki) (1981): *The Best of Saki* (ed. Tom Sharpe), Londres: Picador.

²⁸¹

DE SAUSSURE, FERDINAND (1916): *Course in General Linguistics* (trad. Wade Baskin), Nueva York: Philosophical Library.

valor del signo lingüístico no constituye un concepto positivo. Un signo se define en términos negativos. Representa una cosa porque no representa otra. Introducir la ambigüedad en un texto tiene el efecto de desvirtuar el signo de su significado, al mismo tiempo que le otorga una relevancia contextual vital. Vacía la comunicación de su valor informativo y denotativo: sin embargo, sigue siendo comunicación. La semántica, en resumen, se basa en la percepción de diferencias de un signo del otro. La percepción de la incongruencia consiste en buscar un sentido a una comunicación que no tiene valor informativo. Es diferente desde la perspectiva del sentido comunicativo en el hecho de que se saltan los marcos y las normas de la comunicación *bona fide*. En el humor, la percepción de la incongruencia tiene que ser, necesariamente, repentina y sorpresiva para que active la risa, expresión de la satisfacción de la resolución de la incongruencia. En el marco de la narrativa, se prepara la puesta en escena para el momento humorístico cúspide con sumo cuidado. La sincronización y la medida en el humor resultan vitales. Como apunta Attardo (1997):

Any comedian will tell you that, in humor, timing is everything. But just as St. Augustine said, once you try to define timing, you no longer know what it is.²⁸³

Cualquier cómico les dirá que la sincronización, en el humor, es esencial. Sin embargo, dijo San Agustín, que cuando uno intenta definir a la sincronización, ya no se sabe en qué consiste.

Cuando el juego meta-lingüístico dirigido a producir el humor de la incongruencia percibida interviene en una narrativa, interviene en el momento justo. Se prepara el escenario para el golpe de gracia. Por lo tanto, no puede sustituirse contextualmente por otro juego, factible en el nuevo marco lingüístico, sin embargo irrelevante en el escenario preparado; ni puede trasladarse a otro momento del guión. Si aplicamos la teoría del *skopos* al humor basado en el juego meta-lingüístico al contexto de la narrativa, como mínimo, justificaremos una *adaptación* contextualmente inapropiada. La metodología traductológica que debe aplicarse en la parte de la narrativa humorística basada en el juego meta-lingüístico es la *equivalencia de relevancia*

283

ATTARDO, SALVATORE (1997): *The Semantic Foundations of Cognitive Theories of Humor*. In *Humor* 10-4, Nueva York: Mouton de Gruyter.

contextual. Tanto en *La Tesis de Nancy* de Ramón J. Sender (Nancy y Mrs Dawson) como en la obra *Indecent Exposure* de Tom Sharpe (Kommandant Von Heerden) y en *Small World* de David Lodge (Akira Sakazaki), el humor de la incongruencia percibida se basa en los conocimientos imperfectos de los personajes principales de la lengua y la cultura extranjeras, además de en la ambigüedad lingüística en sí. Se sale del guión marcado y se saltan las normas comunicativas. La traducción efectiva humorística de tal incongruencia y ambigüedad deliberadas, basadas en la incompatibilidad de idiomas y marcos culturales, resulta contextualmente imposible.

Walter Redfern²⁸³ nos llama la atención sobre un tema interesante y particularmente apropiado como colofón a este repaso de la traducción y el humor cuando dice:

traductio was an old term for the pun, no doubt because in wordplay we switch tracks and change perspectives (we *traduce*, in more senses than one). Translation, in fact, forces you to cope with puns, but it also entails having a punning mind²⁸⁴, open to quick and numerous associations of ideas.

Debemos reconocer que el humor basado en el juego lingüístico representa un fenómeno problemático desde el pasado, como demuestra la cita de Cicerón al respecto, donde distingue entre el humor basado en la temática o la situación (*re*) y en la forma de la presentación (*dicto*). Puede que incluso antes presentara problemas ya que la Biblia resulta totalmente exenta de humor aunque repleta de alegorías, es decir, una ficción proyectada desde una realidad, y las alegorías suelen utilizar un componente humorístico para dar mayor fuerza a la moraleja. Debemos reconocer que el humor sigue presentando problemas dentro del texto narrativo con enfoque humorístico dominante, de muy difícil solución efectiva, si es que existe de hecho,

283

REDFERN, WALTER (1996), 'Puns: Second Thoughts' en *HUMOR*, 1996, Vol.9-2, Nueva York: Mouton de Gruyter.

284

Juego de palabras: 'cunning mind' (mente alerta) y 'punning mind' mente predispuesta a juegos de palabras.

solución contextual relevante alguna. Joseph Addison²⁸⁵ comenta al respecto:

The only way to try a Piece of Wit is to translate it into a different language, if it bears the test you may pronounce it true; but if it vanishes in the Experiment, you may conclude it to have been a Pun. In short, one may say of a Punn as the Country-Man described his Nightingale, that it was *vox et praeterea nihil*, a Sound and nothing but a Sound.

La única manera de comprobar si un texto ingenioso constituye humor universal es someterlo a la traducción y si sobrevive, se puede confirmar la veracidad del veredicto. Sin embargo, si se desvanece en el intento, significa que se trata de un juego lingüístico. En resumen, se puede decir del juego lingüístico lo que el campesino del ruiseñor, que representa vox et praeterea nihil, sonido y nada más.

Puede que tengamos que reconocer que ciertos textos tienen como objetivo prioritario celebrar la identidad nacional, tal y como se manifiesta en el sentido del humor característico del lugar y el uso creativo de la lengua. Tienen, por ende, un público determinado y específico que dicta, al igual que dicta en la publicidad y la programación televisiva, el guión y el marco situacional. Es previsible, también, con el resurgimiento de los idiomas minoritarios y la celebración de la diferenciación nacional, lingüística y cultural, que este problema siga presentándose con mayor fuerza en el futuro. El proceso de la traducción del humor tiene mucho más que ver con la empatía con el público nuevo, y la sensibilidad hacia la *aceptabilidad* y la *relevancia*, que con la identificación y la empatía con el autor. La *relevancia* para el público es un factor de incomensurable importancia en la traducción del humor debido a la *desfamiliarización* y las deficiencias de *informatividad* del texto humorístico. Cuando se unen las dos características que nos distinguen de todos los demás, el habla y el sentido del humor, los dos rasgos que moldean el marco conceptual en un texto donde el sentido y la relevancia quedan implícitos, fuera del guión y fuera del marco textual, la traducción del humor queda sin sentido. Salirse del marco significa entrar en terreno desconocido: salirse de dos significa entrar en terreno desfamiliarizado. Sin ningún guión, con el telón de fondo cambiado y actuando en el escenario equivocado,

²⁸⁵ ADDISON, JOSEPH [1711](1965), *The Spectator*, Vol. I.61. Oxford: Oxford University Press.

se puede perdonar al actor (el traductor) si se pierde el sentido de(l) humor.

Nos hacemos eco de las palabras de Gideon Toury (1980)²⁸⁶ con respecto a los estudios traductológicos, cuando dice que cualquier fenómeno traductológico fuera del alcance de la teoría debe producir una adaptación de la teoría y no del fenómeno problemático. Nosotros, por nuestra parte, seguiremos investigando las posibilidades de la traducción del humor lingüístico y esperamos que otros aúnan sus esfuerzos investigadores a esta tarea en el futuro. Si hemos conseguido con esta tesis despertar el interés por esta faceta apasionante e intrigante de la comunicación humana en otros estudiantes e investigadores, consideraremos que el esfuerzo de no perder nuestro sentido del humor haya valido la pena.

286

TOURY, GIDEON (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: Itamar Even-Zohar & Gideon Toury.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCARÁZ VARÓ, E. y MARTÍNEZ LINARES, M.A. (1997): *Diccionario de Lingüística Moderna*. Barcelona: Ariel Referencia.
- APHEK, E. and TOBIN, Y. (1981): "Problems in the Translation of Word Systems". En *Journal of Literary Semantics*, 1.
- APHEK, E. and TOBIN, Y. (1983): "The means is the Message: On the Intranslatability of a Hebrew Text". En *META* 28:1; pp. 57-69.
- APTER, M.J. (1982): *The Experience of Motivation*, Londres: Academic Press; p. 189.
- APTER, M.J. (1982): "Metaphor as Synergy". En MIAL, D.S. (ed.): *Metaphor: Problems and Perspectives* Brighton: Harvester; p. 67.
- APTER, M.J. and SMITH, J. (1977): "The Theory of Humor Reversals". En CHAPMAN, A.J. and FOOT, H.C. (eds.): *It's a Funny Thing, Humour*. Nueva York: Pergamon.
- ARISTÓTELES: *La Ética Nicomacheana*, IV; p. 8. En BARNES, J. (ed.) (1984): *The Complete Works of Aristotle*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press (Bollingen Series).
- ARISTÓTELES (1963) (trad. por ACKRILL, J.L.): *De Interpretatione*, 43. Oxford: Oxford University Press.

- ARMSTRONG, M. (1928): *Laughing*. Londres: Jarrolds.
- ATTARDO, S. (1994): *Linguistic Theories of Humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, S. (1997): The Semantic Foundations of Cognitive Theories of Humor.
In *HUMOR*, 10-4, New York: Mouton de Gruyter.
- AUBOUIN, E. (1948): *Technique et psychologie du Comique*. Marseilles: OFEP.
- AUSTIN, J.L. (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- BACH, K. and HARNISH, R. (1979): *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BAKHTIN, M. (1970): *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*. Lausanne: Age d'Homme.
- BALDINGER, K. (1968): "La Synonymie. Problèmes Sémantiques et Stilistiques". En ELWERT, W.T. (ed.) (1968): *Probleme der Semantik*. Wiesbaden.
- BARNES, J. (ed.) (1984): *The Complete Works of Aristotle*. Princetown, NJ: Princetown University Press (Bollinger Series).
- BARTHES, R. *et al.*, (1969) (trad. por DE LA IGLESIA, R.): *Literatura y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- BARTHES, R. (1970): "L'Ancienne Rhétorique". En *Communications*, 16.
- BARTHES, R. (1974) (trad. por MILLER, R.): *S/Z*. Nueva York: Hill and Wang.
- BARTHES, R. (1975) (trad. por MILLER, R.): *The Pleasure of the Text*. Oxford: Basil Blackwell (1990); pp. 42-43.

- BEAUGRANDE, R. DE (1980): *Text, Discourse and Process. Towards a Multidisciplinary Science of Text*. Londres: Longman.
- BELL, A. (1984): "Language Style as Audience Design". En *Language in Society*, 13; pp. 145-204.
- BELL, R.T. (1991): *Translation and Translating. Theory and Practice*. London: Longman.
- BENJAMIN, W. (1923): "The Translator's Task". En ARENDT, H. (ed.) (1970): *Illuminations*. Londres: Cape.
- BERELSON, B. and STEINER, G.A. (1964): *Human Behaviour, An Inventory of Scientific Findings*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- BERGSON, H. (1901): *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*. Paris: Presses Universitaires de France, ed. 203ª, 1964.
- BERGSTRÖM, M. (1989): *Communication and Translation from the Point of View of Brain Function*. Helsinki: Ms.
- BOBROW, D.B. and COLLINS, A. (1975): *Representation and Understanding. Studies in Cognitive Science*. Nueva York: Academic Press.
- BOLINGER, D. (1966): "Transformulation: Structural Translation". En *Acta Linguistica Hafniensa*, 9; pp. 130-144.
- BOOTH, W.C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BOREV, Y. (1957): "O Komicheskom". En DZIEMIDOK, B. (1993): *The Comical*. Los Países Bajos: Kluwer Academic Publishers.
- BRISLIN, R.W. (ed.) (1976): *Translation: Applications and Research*. Nueva York: Gardener Press Inc.

- BRITTON, J. (1963): "Literature". En *The Arts and Current Tendencies in Education*. Londres: Evans; pp. 34-61.
- BROWN, P. and LEVINSON, S. (1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, G. and YULE, G. (1983): *Discourse Analysis*. Harlow: Longman.
- BÜHLER, K. (1934/65): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: G. Fischer.
- BURNS, T. (1953): "Friends, Enemies and the Polite Fiction". En *American Sociological Review*, 18; pp. 654-662.
- BUSCH, W. and SCHMOOK, P. (eds.) (1987): *Kunst: Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim, Berlín: Beltz.
- CARY, E. and JUMPELT, R.W. (eds.) (1963): *Quality in Translation*. Nueva York: MacMillan.
- CATFORD, J.C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- CICERÓN: *De Oratore*, II:LVIII-LXII
- CLARK, M. (1987): "Humour, Language and the Structure of Thought". En *British Journal of Aesthetics*, vol. 23:3; p. 18.
- COHEN, S.B. (1978): *Comic Relief*. University of Illinois Press: Urbana.
- COHEN, T. (1979): "Metaphor and the Cultivation of Intimacy". En SACKS, S. (ed.): *On Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- COLE, P. (ed.) (1978): *Syntax and Semantics (9): Pragmatics*. Nueva York:

- Academic Press.
- COLE, P. (ed.) (1981): *Radical Pragmatics*. Nueva York: Academic Press.
- COLE, P. and MORGAN, J. (eds.) (1975): *Syntax and Semantics (3): Speech Acts*. Nueva York: Academic Press.
- CONNERRY, B. (1990): "Inside Jokes: Familiarity and Contempt in Academic Satire". En BEVAN, D. (ed.): *University Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- CONNOLLY, B. (1982): *Gullible's Travels*, London: Pavilion Books.
- COSERIU, E. (1970): *Sprache, Strukturen und Funktionen*. Tübingen: Narr.
- CRYSTAL, D. and DAVY, D. (1969): *Investigating English Style*. Londres: Longman.
- CULLER, J. (1981): *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Routledge & Kegan Paul; p. 100.
- CHAPMAN and FOOT (eds.): *Humor and Laughter: Theory Research and Applications*. Londres: Wiley.
- CHEN, F. (1987): "Satire with Humor: A Chopsuey". En NILSEN, D. (ed.) (1993): *Humor Scholarship: A Research Bibliography*. Westport: Greenwood Press.
- CHIARO, D. (1992): *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*, London: Routledge & Kegan Paul.
- CHIU, R.K. (1972): "Measuring Register Characteristics: A Prerequisite for Preparing Advanced Level TESOL Programs". En *TESOL Quarterly*, 6:2.
- CHIU, R.K. (1973): "Measuring register characteristics". En *IRAL*, 11:1; pp. 51-68.

- CHOMSKY, N. (1975): *Reflections on Language*. Nueva York: Pantheon; p. 30.
- DAGUT, M.B. (1976): "Can metaphor be translated?". En *Babel*, 22:1; pp. 21-33.
- DARBELNET, J. (1977): "Niveaux de la Traduction". En *Babel*, 23:1; pp. 6-17.
- DAVIES, CH. (1991): *Ethnic Humour around the World: A Comparative Analysis*.
Bloomington, IN: Indiana University Press.
- DE BEAUGRANDE, R. and DRESSLER, W. (1981): *Introduction to Text Linguistics*.
Nueva York: Longman.
- DE BRUYN, P. (1989): "My Grandfather the Hunter: A Humorous Translation from Afrikaans to English". En *Meta*, XXXIV; p. 1.
- DELABATISTA, D. (1991): "A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches". En *Target*, 3:2; pp. 137-152. Amsterdam: John Benjamins.
- DELISLE, J. and WOODWORTH, J. (eds.) (1995): "Interpreters and the Making of History". En *Translators through History*. Amsterdam: Benjamins.
- DENEIRE, M. (1995): "Humor in Foreign Language Teaching". En *Humor*, 8; p. 3.
- DERRIDA, J. (1968) (trad. por BASS, A.): "Différance". En ADAMS and SEARLE (1986): *Critical Theory since 1965*. Florida: Florida State University Press.
- DE SAUSSURE, F. (1916): *Course in General Linguistics* (trans. Wade Baskin),
New York: Philosophical Library.
- DEWEY, J. (1946): "Pierce's Theory of Linguistic Signs, Thought, and Meaning". En *Journal of Philosophy*, 43.

- DIJK, T.A. VAN (1977): "Semantic Macro-structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension". En JUST, M. and CARPENTER, P. (eds.) (1977): *Cognitive Processes in Comprehension*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- DIOT, R. (1989): "Humor for Intellectuals". En LAURIAN, A.M. and NILSEN, D. (ed): *Humour et Traduction*, edición especial de *META*, 34:1.
- DOLITSKY, M. (1992): "Aspects of the Unsaid in Humor". En *HUMOR*, vol.1:2.
- DRAITSER, E. (1978): *Forbidden Laughter: Soviet Underground Jokes*. Los Angeles: Almanac.
- DRAITSER, E. (1989): "Comparative Analysis of Russian and American Humor". En *META*, XXXIV; p. 1.
- DRESSLER, W. (1972): *Einführung indie Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- DUCROT, O. (1972): *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann.
- DUPREEL, G. (1928): "Le Problème Sociologique du Rire". En *Revue Philosophique*, Année 53; pp. 214-248.
- DURRANT, S.: "An Oral Exam with the Prof". Publicado en *The Guardian* (Febrero, 1998).
- ECO, U. (1984): *Semiotics and The Philosophy of Language*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- ECO, U. (1986): "The Comic and The Rule". En *Travels in Hyperreality*. Nueva York: Harcourt Brace; p. 140.
- ECO, U. (1992): *Interpretación y Sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.

Edda i, Thule ii, N° 9.

EISEMAN, J. and SPANGHEHL, S. (1987): "American Innocence: The Role of the Innocent in Television Situation Comedy Series". En *WHIMSY*, 6; pp. 326-328.

ENKVIST, N.E. (1978): "Contrastive text linguistics and translation". En GRAHS, et al. (1978): *Theory and Practice of Translation*. Bern: Peter Lang.

EVANS, G. and MCDOWELL, J. (eds.) (1976): *Truth and Meaning*. Oxford: Oxford University Press.

EYSENCK, H.J. (1942): "The Appreciation of Humor: An Experimental and Theoretical Study". En *British Journal of Psychology*, 32; pp. 259-309.

FAIVRE, B. (1988): "La Piété et la Fête and La Profession de Comédie". En JOMORON, J. DE (ed.) : *Le Théâtre en France, 1. Du Moyen Age à 1789*. Paris: Colin.

FILLMORE, C.J. (1976): "Frame Semantics and the Nature of Language". En *Annals of the New York Academy of Science*, 280; pp. 20-31.

FISHMAN, J.A. (1972): "The Relationship between Micro and Macro-Sociolinguistics in the Study of Who Speaks What Language to Whom and When". En PRIDE, J. and HOLMES, J. (eds.): *Sociolinguistics*. Harmondsworth: Penguin.

FODOR, J.A. (1983): *The Modularity of Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.

FOUCAULT, M. (1974): *The Order of Things*. Londres: Tavistock.

FRANCIS, R.G. (1988): "Some Sociology of Humor: The Joke". En *International Social Science Review*, 63:4; pp. 158-64.

FRAWLEY, W. (ed.) (1984): *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical*

- Perspectives*. Nueva Jersey: Associated University Press.
- FREUD, S. (1950): *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Norton.
- FREUD, S. (1963): "Humor". En *Character and Culture*. Nueva York; pp. 263-269.
- FREUD, S. (1976) (trad. por STRACHEY, J.): *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Londres: Penguin Books.
- FREYTAG, G.W. (1830): *Lexicon Arabico-latinum*. Halle.
- GAMBIER, et al.: "The Transmission of Cultural Values". En DELISLE, J. and WOODSWORTH, J. (eds.) (1995): *Translators through History*. Amsterdam: Benjamins.; pp. 190-225.
- GORDON, D. and LAKOFF, G. (1975): *Conversational Postulates*. En COLE and MORGAN (eds.); pp. 83-106.
- GRICE, H.P. (1975): "Logic and Conversation". En COLE and MORGAN (eds.): *Syntax and Semantics (3): Speech Acts*. Nueva York: Academic Press.
- GUMPERZ, J. (1982): *Discourse Strategies: Studies in Interactional Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUTT, E.A. (1990): "A Theoretical Account of Translation - Without a Translation Theory". En *Target*, 2:2; pp. 135-164.
- GUTT, E.A. (1991): *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Oxford: Basil Blackwell; p. 82.
- HALLIDAY, M.A.K. (1978): *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. UK: Edward Arnold; pp. 194-204.

- HALLIDAY, M.A.K. (1985): *An Introduction to Functional Linguistics*. Londres Edward Arnold; p. 333.
- HALLIDAY, M.A.K. (1988): "On the Language of Physical Science". En GHADESSY (ed.): *Registers of Written English*. Londres-Nueva York: Pinter.
- HARTMANN, R.R.K. (1980): *Contrastive Textology*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- HATIM, B. (1997): *Communication Across Cultures*. Exeter: University of Exeter Press; p. 196.
- HATIM, B. and MASON, I. (1990): *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.
- HAWKES, T (1977):, *Structuralism and Semiotics*. Londres: Methuen.
- HAYWORTH, D. (1928): "The Social Origin and Function of Laughter". En *Psychological Review*, 35; p. 370.
- HAZLITT, W. (1920): "On Wit and Humour". En *Lectures on the English Comic Writers, Lecture 1*. Londres: Oxford University Press.
- HICKEY, L. (ed.) (1989): *The Pragmatics of Style*. Londres: Routledge.
- HOBBS, TH. (1839): "Leviatan (capítulo 6)". En MOLESWORTH (ed.): *English Works, Vol.3*. Londres: Bohn.
- HOFFDING, H. (1911): *Psychologia*. Varsovia; p. 456.
- HOLMES, J.S. (ed.) (1970): *The Nature of Translation*. La Haya: Mouton.
- HOLT, D.G. and WILLARD-HOLT, C. (1995): "An Exploration of the Relationship between Humor and Giftedness in Students". En *HUMOR*, 8; p. 3. Walter de Gruyter.

- HOUSE, J. (1981): *A Model for Translation Quality Assessment* (2ª ed.). Tübingen: Narr.
- HUIZINGA, J. (1955): *Homo Ludens*. Boston: The Beacon Press.
- HYMES, D.H. (1972): "On Communicative Competence". En PRIDE, J.B., et al (eds.): *Sociolinguistics*. Harmondsworth: Penguin.
- JACKENDOFF, R. (1981): "On Katz's Autonomous Semantics". En *Language*, vol. 57:2; pp. 425-35.
- JAKOBSON, R. (1959) (ed. por BROWER): *On linguistic aspects of translation*; pp. 232-239.
- JAKOBSON, R. (1960) (ed. por SEBEOK): *Linguistics and Poetics*; pp.350-77.
- JAMES, H.: "The Question of Our Speech". En RICHARDS, I.A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: Oxford University Press.
- JONES, J.M. and LIVERPOOL, H.V. (1976): "Calypso Humor in Trinidad". En CHAPMAN, A. and FOOT, H. (eds.): *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications*. Londres: Wiley; pp. 259-287.
- KANE, TH.R.; SULLS, J.M. and TEDESCHI, J. (1977): "Humor as a Tool of Social Interaction". En CHAPMAN, A.J. and FOOT, H.C. (eds.): *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon Press; pp. 127-138.
- KANT, E. (trad. por BERNARD, J.H. (1892): *Kritik of Judgment*, Macmillan Londres; p. 223.
- KARTTUNEN, L. and PETERS, S. (1979): "Conventional Implicature". En CHOON-KYU, O. and DINEEN, D.A. (eds.): *Syntax and Semantics (2): II. Presupposition*. Nueva York: Academic Press; pp 1-56.
- KATZ, J. (1972): *Semantic Theory*. Nueva York: Harper and Row.

- KATZ, J. (1981): *Language and other abstract objects*. Oxford: Blackwell.
- KINTSCH, W. (1977): *Memory and Cognition*. Nueva York: Wiley and Son.
- KOESTLER, A. (1964): *The Act of Creation*. Nueva York: MacMillan.
- KOLLER, M.R. (1988): *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston, Texas: Cape & Gown Press.
- KOLLER, W. (1979): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle und Meller.
- KOMISSAROV, V. (1993): "Norms in Translation". En ZLATEVA, P. (ed.): *Translation as Social Action*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- LAFAVE, L. (1972): "Humor Judgments as a Function of Reference Groups and Identification Classes". En GOLDSTEIN & MCGHEE (eds.): *The Psychology of Humor*. Nueva York-Londres: Academic Press.
- LAKOFF, G. (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.
- LARSEN, E. (1980): *Wit as a Weapon: the Political Joke in History*. Londres: Frederick Muller.
- LAURIAN, A.M. (1992): "Possible/impossible Translation of Jokes". En *HUMOR*, vol. 5:1.
- LEECH, G. (1983): *Principles of Pragmatics*. Londres: Longman.
- LEEDS, CH. (1989): *English Humour* (traducido como *as El Inglés a Través del Humor*). España: Larousse Planeta.
- LEFEVERE, et al. (1995): "The Reins of Power". En DELISLE, J. and WOODSWORTH, J. (eds.): *Translators through History*. Amsterdam: Benjamins; pp. 130-53.

- LEFORT, B. (1987): "Des problèmes pour rire. A propos de quelques approches cognitivistes de l'humour et de la drôlerie". En *Bulletin de Psychologie*, 40:378; pp. 183-195.
- LEPPIHALME, R. (1996): "Caught in the Frame: A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay". En *The Translator*.
- LEVINE, J. (ed.) (1969): *Motivation in Humor*. Nueva York: Atherton Press.
- LEVINSON, S. (1983): *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEVY, J. (1967): "Translation as a Decision Process". En *To Honor Roman Jakobson*, vol. II. La Haya: Mouton.
- LODGE, D. (1966): *Language of Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- LODGE, D. (1988): *Nice Work*. Londres: Penguin Books. Traducido por RIAMBAU SAURÍ, E. como *¡Buen Trabajo!*. Barcelona: Ediciones Versal.
- LONG, D.L. and GRAESSER, A.C. (1988): "Wit and Humor in Discourse Processing". En *Discourse Processes*, 11; pp. 35-60.
- LÓPEZ, L. (1994): "Generation Mex". En LIU, E. (ed.): *Next: Young American Writers on the New Generation*. Nueva York: Norton.
- LORD SHAFTESBURY (1711): "The Freedom of Wit and Humour". Primera parte, IV sección de su obra *Characteristicks* (1727). Londres.
- LORENZ, K. (trad. por WILSON, M.) (1966): *On Aggression*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- LOTMANN, J. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Munich.
- LUDOVICI, A. (1933): *The Secret of Laughter*. Nueva York: Viking Press; pp. 62-69.

- LVÓVSKAYA, Z. (1997): *Problemas Actuales de la Traducción*. Granada: Granada Lingüística y Método Ediciones.
- LYONS, J. (1977): *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MALLARMÉ, S. (1877): "Le Tombeau de Edgar Poe". En *Poésies*. París: Gallimard (1945).
- MANDELBAUM, D. (ed.) (1949): *Selected Writings in Language, Culture and Personality by Edward Sapir*. Los Angeles: Berkeley.
- MANINI, L. (1996): "Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions and Their Translation". En *The Translator*, vol. 2:2.
- MARTINEAU, W.H. (1972): "A Model of the Social Functions of Humor". En GOLDSTEIN and MCGHEE (eds.): *The Psychology of Humor*. Nueva York-Londres: Academic Press; págs. 101-125.
- MASON, I. (1989): "Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translating". En *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- MCCAWLEY, J. (1980): *Everything That Linguists Have Always Wanted to Know About Logic Bbut Were Ashamed to Ask*. Chicago: University of Chicago Press.
- MCLUHAN, M. (1964): *Understanding Media, The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw-Hill.
- MCLUHAN, M. (1997): *The Medium is the Massage*. Nueva York: McGraw-Hill.
- MILNER, G.B. (1972): "Homo Ridens. Toward a Semiotic Theory of Humor and Laughter". En *Semiotica*, 5; pp. 1-30.

- MINDESS, H. (1971): *Laughter and Liberation*. Los Angeles: Nash.
- MINTZ, L.E. (1977): "American Humour and the Spirit of the Times". En CHAPMAN and FOOT (eds.): *Humor and Laughter: Theory Research and Applications*. Londres: Wiley.
- MINTZ, L.E. (ed.) (1988): *Humor in America*. USA: Greenwood Press.
- MONRO, D.H. (1951): *Argument of Laughter*. Melbourne: Melbourne University Press.
- MONSON, D.A. (1988): "Andreas Capellanus and the Problem of Irony". En *Speculum*, 63:3; pp. 539-72.
- MORDILLO, G. en *Stuttgarter Zeitung*, tal como se cita en: KOLLER, M.R. (1988): *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston, Texas: Cape & Gown Press.
- MUNRO, H. (Saki) (1981): *The Best of Saki* (ed. Tom Sharpe), London: Picador.
- NASH, W. (1985): *The Language of Humour*. Nueva York: Longman.
- NEIDER, CH. (ed.) (1983): *The Complete Stories of Mark Twain*. Nueva York: Bantam.
- NEUBERT, A. (1985): *Text and Translation*. Leipzig: Enzyklopädie.
- NEUBERT, A. (1989): "Translation as Mediation". En KÖLMEL, R. and PAYNE, J. (eds.): *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- NEUBERT, A. & SHREVE, G. (1992): *Translation as Text*. Ohio: The Kent State University Press.

- NEWMARK, P. (1981): *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- NEWMARK, P. (1987): *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall.
- NEWMARK, P. (1991): *About Translation*. UK: Multilingual Matters Ltd; p. 13.
- NIDA, E.A. (1964): *Towards a science of translating*. Leiden: Brill.
- NIDA, E.A. (1975a): *Componential Analysis of Meaning*. La Haya: Mouton.
- NIDA, E.A. (1975b): *Language Structure and Translation*. Stanford: Stanford University Press.
- NIDA, E.A. (1996): *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Brussels: Editions du Hazard.
- NIDA, E.A. & TABER, C. (1969): *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
- NILSEN, D.L.F. (1989): "Better than the Original: Humorous Translations that Succeed". En *Meta*, XXXIV; p. 1.
- NILSEN, D.L.F. (1993): *Humor Scholarship: A Research Bibliography*. Westport USA: Greenwood Press; p. 78.
- NILSEN, D.L.F. (1997): "The Religion of Humor in Irish Literature". En *HUMOR*, vol. 10; p. 4.
- NILSEN, A., et al. (1987): "Humor for Developing Skills". En *Et Cetera*, 44:1; pp. 63-76.
- NOGUEZ, D. (1969): "Structure du Langage Humoristique". En *Revue d'Esthétique*, 1; pp. 37-54.

- NORD, C. (1991): *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi; p. 24.
- NORRICK, N.R. (1993): "Repetition in Jokes and Joking". En *Humor*, vol. 6; pp. :4.
- OAKS, D.D. (1994): "Creating Structural Ambiguities in Humor: Getting English Grammar to Cooperate". En *Humor*, vol. 7; p. 4.
- ORING, E. (1987): "Jokes and the Discourse on Disaster". En *Journal of American Folklore*, 100; pp. 276-286.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1951): "Miseria y Esplendor de la Traducción": En *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente; p. 447.
- PALMER, J. (1994): *Taking Humour Seriously*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- PALMIERI, G. (1994): "Tutti i nomi di Zeno". En *Strumenti Critici*, 9:3; pp. 441-464.
- PAULOS, J.A. (1980): *Mathematics and Humor*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- PETÖFI, J. (1973): "Semantics, Pragmatics, Text-Theory". En *Working Papers*. University of Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica.
- PETÖFI, J. (ed.) (1979): *Text vs. Sentence. Basic Problems of Text Linguistics*. Hamburgo: Buske.
- PETRO, P. (1982): *Modern Satire: Four Studies*. Berlín: Mouton.
- PIDDINGTON, R. (1933): *The Psychology of Laughter: A Study in Social Adaptation*. Londres: Figurehead.
- PLATÓN: *La República*, V; p. 452 y *Filebus*, pp. 48-50. En HAMILTON, E. and HUNTINGTON, C. (eds.) (1961): *The Collected Dialogues of Plato*. Nueva

York: Pantheon.

RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y Traducción. Problemática de la Equivalencia Traslémica Inglés-Español*. Universidad de León.

RADCLIFFE-BROWN, J. (1952): "On Joking Relationships and A further Note on Joking Relationships". En *Structure and Function in Primitive Society*. Londres: Cohen and West.

RAPP, A. (1951): *The Origins of Wit and Humor*. Nueva York: E.P. Dutton.

RASKIN, V. (1985): *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company; pp. 222-246.

REISS, K. (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Kronberg: Scriptor.

REISS, K. & VERMEER, H.J. (trad. por GARCÍA REINA, S. y MARTÍN DE LEÓN, C.) (1996): *Fundamentos para Una Teoría Funcional de la Traducción*. Madrid: Ediciones Akal.

RICHARDS, I.A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press.

RICHARDS, I.A. (1953): "Towards a Theory of Translating". En WRIGHT, A.F. (ed.): *Studies in Chinese Thought*. Chicago: Chicago University Press.

RUSSELL, W.M.S. (1991): "A Funny Thing Happened ... Humour in Greek and Roman Life, Literature and the Theatre". En BENNETT, G. (ed.): *Spoken in Jest*. Sheffield: Academic Press.

SALAM-CARR, M., et al. (1995): "The Dissemination of Knowledge". En DELISLE, J.

- y WOODSWORTH, J. (eds.): *Translators through History*. Amsterdam: Benjamins; p. 124.
- SAN AGUSTÍN (Obispo de Hippo) (trad. por Hermana PARSONS, W., 1951-56): *Letters*. New York: Fathers of the Church.
- SAPER, B. (1995): "Joking in the Context of Political Correctness". En *HUMOR*, vol. 8; p. 1. Mouton de Gruyter.
- SAVORY, TH.H. (1968): *The Art of Translation*. Londres J. Cape.
- SCHANK, R.C. & ABELSON, R.P. (1977): *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.
- SCHMIDT, S.J. (1973): *Texttheorie*. Munich: Fink.
- SCHOPENHAUER, A. (trad. por HALDANE, R.B. & KEMP, J.) (1964): *The World as Will and Idea*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- SCHUTZ, CH.E. (1995): "Cryptic Humor: the Subversive Message of Political Jokes". En *Humor*, vol. 8; p. 1.
- SCHULTE, R. (1987): "Translation Theory: A Challenge for the Future". En *Translation Review*, 23; pp. 1-2.
- SEARLE, J.R. (1975): "Indirect Speech Acts". En COLE & MORGAN (eds.): *Syntax and Semantics. (3): Speech Acts*. Nueva York: Academic Press; pp. 59-82.
- SEARLE, J.R. (1983): *Intentionality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEBEOK, T. (ed.): *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press.
- SHARPE, T. (1971): *Riotous Assembly*. Londres: Pan Books. Traducido como

- Reunión Tumultuosa* por ÁLVAREZ FLÓREZ, J.M. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SHARPE, T. (1973): *Indecent Exposure*. Londres: Pan Books. Traducido como *Exhibición Impúdica* por PÉREZ, A. y ÁLVAREZ FLOREZ, J.M. Barcelona: Anagrama.
- SHARPE, T. (1976): *Wilt*. Londres: Pan Books. Traducido como *Wilt* por ÁLVAREZ FLÓREZ, J.M. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SHARPE, T. (1979): *The Wilt Alternative*. Londres: Pan Books. Traducido como *Las Tribulaciones de Wilt* por MORA, M. DE (1988). Barcelona: Editorial Anagrama.
- SHEN, D. (1989): "Literalism: NON Formal-equivalence". En *Babel*, 35:4; p. 219-35.
- SHKLOVSKY, V. (1917/1994): "Art as Technique". In Robert Con Davis and Ronald Schleifer (eds) *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. New York: Longman.
- SPENCER, H. (ed.) (1911): "On the Physiology of Laughter". En *Essays on Education, Etc*. Londres: J.M. Dent.
- SPERBER, D. & WILSON, D. (1986): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- STALLYBRASS, P. and WHITE, A. (1986): *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen.
- STEFANSSON, V. (1913): *My Life with the Eskimo*. Nueva York: Macmillan.
- STEINER, G. (1975): *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Londres: Oxford University Press.

- STEPHENSON, R.M. (1951): "Conflict and Control Functions of Humor". En *American Journal of Sociology*, 56; pp. 569-74.
- STERNE, L. (1759): *The Diary of Tristram Shandy*.
- STRATFORD, P. (1978): "Translation as Creation". En BESSAI, D. and JACKEL, D. (eds.): *Figures in a Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honor of Sheila Watson*. Saskatoon: Western Producer Prairie Books.
- SULS, J.M. (1972): "A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis". En GOLDSTEIN & MCGHEE (eds.): *The Psychology of Humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. Nueva York: Academic Press; pp. 81-100.
- SWAIN, B. (1932): *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*. Nueva York: Columbia University Press.
- SWANTON, M. (ed.) (1975): *Anglo-Saxon Prose*. Londres: J.M. Dent.
- TILLEY, C. (1989): "Interpreting Material Culture". En HODDER, I. (ed.): *The Meanings of Things (Material Culture and Symbolic Expression)*. Londres: Harper Collins.
- TODOROV, T. (1977): *Théories du Symbole*. Paris: Seuil.
- TOURY, G. (1980): *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Itamar Even-Zohar & Gideon Toury.
- TRUE, H. (1981): *Funny Bone*. American Humor Guild.
- TYLER, S.A. (1978): *The Said and the Unsaid: Mind, Meaning and Culture*. Londres: Academic Press.

- VAN DIJK, T.A. (1980): *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- VERMEER, H.J. (1983); *Aufsätze zur Translationstheorie*. Heidelberg. Citado y traducido por NORD, CH. (1991): *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi; p. 24.
- VERMEER, H.J. (1989): "Skopos and Commission in Translational Action". En CHESTERMAN, A. (ed.): *Readings in Translation Theory*. Oy Finn Lectura Ab.; pp. 182-3.
- WENDLAND, E. (1987): *The Cultural Factor in Bible Translation: a Study of Communicating the Word of God in a Central African Cultural Context*. London: United Bible Societies.
- WERLICH, E. (1976): *A Text Grammar of English*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- WHORF, B.L. (1956): *Language, Thought and Reality*. Londres: Wiley and Sons.
- WILSS, W. (1982): *The Science of Translation. Problems and Methods*. Tübingen: Narr.
- WINNER, E. (1988): *The Point of Words: Children's Understanding of Metaphor and Irony*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- WINSTON, M. (1972): "Humour Noir and Black Humour". En LEVIN, H.: *Veins of Humor*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- WOODS, W.A. (1981): "Procedural Semantics as a Theory of Meaning". En JOSHI, A.; WEBBER, B. and SAG, I. (eds.): *Elements of Discourse Understanding*. Londres: Cambridge University Press.
- ZABALBEASCOA, P. (1996): "Translating Jokes for Dubbed Comedies". En *The*

Translator, vol. 2:2. Manchester: St. Jerome Publishing.

ZIV, A. (1984): *Personality and Sense of Humor*. Nueva York: Springer.

ZIV, A. (ed.) (1988): *National Styles of Humor*. US: Greenwood Publishing Group.

ZIV, Y. (1988): "On the Rationality of Relevance and the Relevance of Rationality".
En *Journal of Pragmatics*, 12:5/6; pp. 535-45.