

DIME DE QUÉ TE RÍES Y TE DIRÉ QUIÉN ERES: LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR COMO ELEMENTO CULTURAL EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

BELÉN SANTANA LÓPEZ
Humboldt Universität zu Berlin

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que existe una larga tradición humorística —ya Platón y Aristóteles reflexionaron al respecto—, a lo largo de la historia del pensamiento humano eso que denominamos genéricamente 'humor' ha sido siempre un perfecto desconocido, causante de más de un quebradero de cabeza a todo el que se haya detenido a analizarlo en profundidad. Sin embargo, por paradójico que resulte, tanto el concepto 'humor' como el uso de dicho término se dan por supuestos en el lenguaje común. La tarea de franquear la distancia que separa la teoría de la práctica del humor representa un reto interdisciplinar y es a la vez uno de los objetivos prioritarios de toda una corriente moderna de investigación de origen anglosajón conocida como *Estudios de Humor* (del inglés *Humour Studies*).¹

Una vez embarcados en semejante empresa, uno de los primeros obstáculos que encontramos es de corte terminológico y consiste en definir el concepto. Enrique Jardiel Poncela, maestro en la materia, afirmaba que "definir el humor es como pretender pinchar una mariposa con el palo de un telégrafo" (Martín 1996:23). Sin embargo, nadie pone en duda la existencia del concepto ni su vinculación a una cultura determinada. La traducción, entendida como operación de trasvase intercultural (Reiß/Vermeer 1991), se enfrenta a menudo, ya sea en un texto publicitario, ya en un fragmento de literatura, al desafío de verter la risa de un idioma a otro y por tanto de una cultura a otra. Y es entonces a más tardar cuando se plantean las siguientes cuestiones: ¿qué es exactamente el humor?, ¿cuál es su objeto?, ¿cómo funciona?, ¿puede traducirse? Muchas preguntas y una sola respuesta aparente: *Y sin embargo, se traduce.*

El objetivo de esta comunicación es presentar un proyecto avanzado de tesis doctoral que trata de esclarecer tales interrogantes. Para ello recurriremos en primer lugar al soporte metodológico que ofrece la teoría de las escenas cognitivas y los marcos lingüísticos, más conocida como *Scenes & Frames Semantics*, para después aplicarla a un ejemplo práctico: la traducción al alemán de un fragmento de la novela de Eduardo Mendoza *El misterio de la cripta embrujada* (1979).

2. TEORÍA

2.1 PRECISIÓN TERMINOLÓGICA

El arte de definir un concepto consiste ante todo en delimitar su significado, tal y como ocurre aquí con la palabra 'humor'. Los lingüistas tratan de hacer frente a esta dificultad

¹ Si se desea obtener una idea general de la variedad de enfoques que ofrece esta disciplina, véase MACGHEE, Paul. *Handbook of Humor Research*. Nueva York: Springer, 1983; RUTTER, Jason. Laughingly Referred To...: An Interdisciplinary Bibliography of Published Work in the Field of Humour Studies and Research. *Salford Papers in Sociology*. 1997, 21 o cualquier número de la revista *International Journal on Humour Research*, publicada por la Asociación Internacional de Estudios de Humor (International Society of Humour Studies, ISHS).

estudiando no sólo el significado de una palabra, sino el de todo un campo semántico, con el fin de determinar el significado del término deseado en relación con los demás miembros del campo.² A través de este método no sólo se obtiene un perfil semántico exacto del archilexema (término de partida para trazar el campo semántico), sino también información relevante sobre el significado de otros elementos relacionados. En lo que respecta al concepto 'humor', resulta un método de especial utilidad, ya que el término aparece con frecuencia junto con otros miembros del campo (p. ej. ironía, sátira, parodia, risa, etc.) y suele utilizarse de forma incorrecta como sinónimo de tales palabras. Así, un estudio semántico de estas características permite establecer relaciones de hipo e hiperonimia entre todos los conceptos que componen el campo semántico del humor. Si a esto le añadimos el contraste bilingüe (español-alemán), la comparación intercultural entre términos presuntamente equivalentes, 'humor' en español frente a 'Humor' en alemán, está garantizada.³

Sin embargo, a modo de precisión terminológica y por razones de espacio, quisiéramos señalar que en adelante utilizaremos el término 'humor' como hiperónimo en referencia a la "actitud o tendencia que consiste en ver el lado risueño o irónico de las cosas" (Seco 1999), si bien somos plenamente conscientes de la vaguedad de la definición, así como del riesgo que esto implica. El estudio semántico completo se encuentra en la versión íntegra de la tesis doctoral, de próxima publicación.

2.2 METODOLOGÍA

El denominado "efecto humorístico" (Vandaele 2002:151) se logra mediante la aplicación de diferentes estrategias basadas, entre otros aspectos, en el uso de marcas culturales específicas⁴. Como veremos más adelante, estas marcas son de naturaleza lingüística o extralingüística, suelen aparecer combinadas en el texto original (TO) con distintos grados de complejidad y pueden causar extrañeza a un lector del texto meta (TM).

Al verter un texto de semejantes características a la lengua meta, el traductor ha de seguir dos pasos fundamentales:

- a) En primer lugar, el traductor tiene que llevar a cabo un análisis pormenorizado del TO con el fin de identificar las estrategias humorísticas e interpretarlas correctamente (fase de análisis o recepción del TO).
- b) En segundo lugar, el traductor ha de transferir dichas estrategias adecuadamente a la cultura meta para producir el efecto humorístico deseado según la función del TM (fase de síntesis o producción del TM).

2.2.1 *Análisis traductológico del TO*

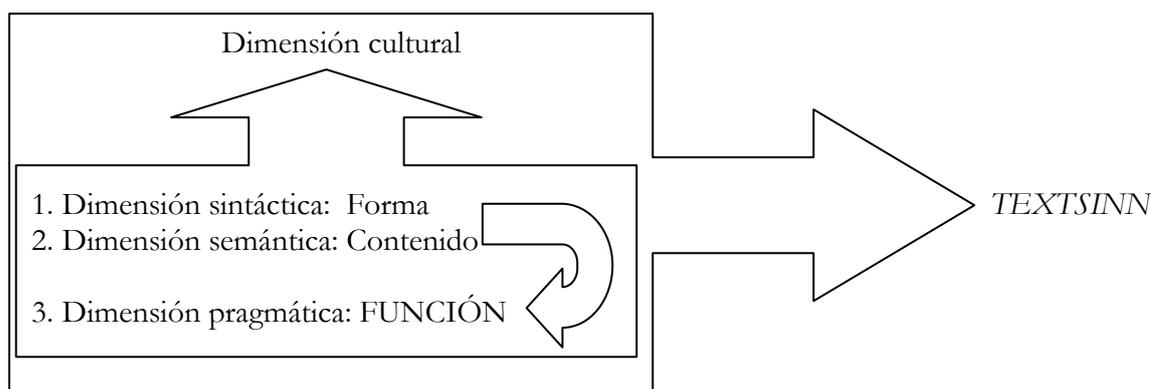
De acuerdo con la teoría de Katharina Reiß (1995), el análisis traductológico del TO se basa en dos principios: *selección* y *jerarquización* de elementos del TO, en este caso estrategias humorísticas, relevantes desde el punto de vista de la traducción.

² Este método está basado en el concepto de *valor lingüístico* acuñado por Saussure.

³ Para obtener una descripción más detallada del método de análisis de campos semánticos, véase Kalverkämper 1980.

⁴ Utilizamos el término "marcas culturales" como hiperónimo para denominar todos aquellos elementos específicos de la cultura original que pueden causar extrañeza a un lector del TM, independientemente del plano lingüístico al que pertenezcan. Más adelante nos referiremos a "elementos culturales" (Hurtado 2001:608ss.) para designar, dentro del plano cultural, tanto a los *culturemas* como a los *Realia*.

a) La *selección* de estrategias humorísticas características del TO se realiza según las dimensiones semióticas del texto: todo texto concebido como signo está formado por un componente sintáctico (forma), un componente semántico (contenido) y un componente pragmático (función) (Reiß 1995:115). Tanto la forma como el contenido del texto afectan a su función. La interacción de estas tres dimensiones permite determinar lo que Katharina Reiß denomina *Textsinn* (sentido del texto), que ha de ser respetado (¡o no!) según el encargo de traducción. En mi opinión, el modelo de Reiß debería integrarse en una cuarta dimensión de fondo, correspondiente al plano cultural.⁵ Representado de forma gráfica obtenemos el siguiente esquema:



b) Para *jerarquizar* las estrategias humorísticas del TO respecto a la función del TM es necesario ceñirse a un criterio eficaz. En este punto hemos optado por aplicar una versión ampliada del modelo comunicativo de Jakobson (Kalverkämper 1999). Este paso, sobre el que no nos extenderemos aquí, no pretende establecer una clasificación cualitativa de estrategias humorísticas, más bien se trata de sistematizar dichas estrategias con fines traductológicos.

2.2.2 *Trasvase intercultural según la Teoría de Scenes & Frames*

Esta fase consiste en reproducir el efecto humorístico del TO en la lengua meta según una determinada función, teniendo en cuenta las convenciones y asociaciones que forman parte de la cultura de llegada. Entre las distintas técnicas posibles, en esta comunicación nos centraremos en la teoría de las escenas comunicativas y los marcos lingüísticos.

Tal y como ha señalado Mary Snell-Hornby, la teoría de *Scenes & Frames*, enunciada por Fillmore ya en 1977, ha resultado de gran utilidad para los estudios de traducción, especialmente en lo que respecta a la fase de producción del TM (Vannerem/Snell-Hornby 1986, Snell-Hornby 1995, Vermeer/Witte 1990). Lo mismo ocurre en el caso concreto de la traducción del humor (Rojo 2002).

A modo de síntesis recordemos que, según la semántica de prototipos de Fillmore, el proceso de comunicación se basa en el siguiente concepto empírico de aprendizaje: para entender una determinada forma o marco lingüístico (*frame*) hemos de recurrir a nuestra propia experiencia o a una determinada situación que consideremos relevante y asociemos con dicho marco (*scene*). Así, una escena está representada por cualquier segmento de imaginación, creencias, acciones o

⁵ El análisis traductológico parte de un concepto holístico del texto, según el cual el TO se considera un todo que no es igual a la mera suma de sus partes: "Der Text als sprachliches Makrozeichen ist nicht eine übersummativ GröÙe, deren Gesamtbedeutung, der Sinn, sich nicht aus der linearen Abfolge seiner Einzelelemente ergibt. Das Bedeutungspotential der Wörter ist vielmehr vom Kontext zur jeweiligen Textbedeutung konkretisiert. Weil das Außersprachliche nur partiell auf der Textebene erscheint, muß die formulierte Wirklichkeit des Gemeinten vor dem Übersetzen gewonnen werden. Dies macht die Kenntnis der Sache, die einem Text zugrunde liegt, zur Voraussetzung des Übersetzens" (Stolze 1994:135).

experiencias propias del ser humano, mientras que el marco se refiere a cualquier unidad de codificación lingüística dentro de un determinado sistema que puede asociarse a una escena prototípica concreta. Es decir, para comprender un texto, el lector tendrá que entender el material lingüístico con el que está elaborado y, a la vez, recurrir a sus conocimientos y experiencias personales para establecer determinadas asociaciones.

Siguiendo la aplicación traductológica de Snell-Hornby, el traductor desempeña una doble función creativa y dinámica como receptor del TO y productor del TM. Por una parte, el traductor ha de descodificar los marcos y escenas del TO, que se activan recíproca y constantemente. Por otra, el traductor tiene que recurrir a sus propias experiencias para encontrar los marcos más adecuados que evoquen y verbalicen la escena correcta en la lengua de llegada según la función establecida *a priori* para el TM. Dicho de otro modo: partiendo de un análisis riguroso del TO, el traductor debe ser capaz de reconstruir las escenas complejas que lo forman para tener acceso a la "gran escena" que subyace al TO y recomponer su "mundo textual" en el TM (Vannerem/Snell-Hornby 1994:190s).

Como veremos a continuación en el ejemplo práctico, este enfoque resulta de suma utilidad para analizar la traducción del humor.

3. PRÁCTICA

3.1 PRESENTACIÓN DEL TO

Según la teoría de la traducción más reciente, el análisis del TO ha de responder a un procedimiento descendente ("top-down", Snell-Hornby 1995:121), es decir, tiene que realizarse desde la macro a la microestructura. Así, antes de acometer el análisis del TO propiamente dicho, consideramos necesario facilitar algunos datos relativos al autor y a la obra que vamos a tratar, aun a riesgo de que resulten superfluos por conocidos. El texto analizado es un fragmento de la obra *El misterio de la cripta embrujada*, escrita por Eduardo Mendoza y publicada originalmente por la editorial Seix Barral en 1979.⁶

Eduardo Mendoza nació en Barcelona en 1943, entre 1973 y 1982 trabajó como traductor en la sede neoyorquina de Naciones Unidas para después regresar a su ciudad natal. Hasta el momento es autor de diez novelas, algunas de las cuales han recibido numerosos galardones, se han adaptado al cine y traducido a diversas lenguas. Mendoza cultiva asimismo el género ensayístico y teatral y ha llevado a cabo la traducción y adaptación de diversas obras dramáticas.

En cuanto al contenido de la obra que nos ocupa, señalemos que *El misterio de la cripta embrujada* es una parodia de la novela criminal, en la que el narrador anónimo, interno en un manicomio, es puesto en libertad provisional para emprender una arriesgada misión encomendada por la policía. El encargo consiste en esclarecer un caso de desaparición en apariencia misterioso. Este detective *sui generis* resulta ser un pícaro moderno, versado en los bajos fondos de la sociedad barcelonesa, cuyo lenguaje remite al lector español automáticamente a personajes clásicos de la picaresca del Siglo de Oro, tales como el Lazarillo, el Buscón o incluso a pícaros más recientes como Pascual Duarte (Herráez 1998:103ss.).

En lo que respecta al contexto histórico que rodea la publicación de la obra, es importante destacar que ésta aparece en plena transición y ofrece una visión irónica de los cambios políticos y sociales acaecidos en la España de los años setenta. Así, la novela es un testimonio directo lo que los sociólogos han dado en denominar 'desencanto', es decir, una

⁶ Las citas presentes a lo largo de la comunicación corresponden a la 43ª edición de bolsillo de la obra, publicada en 1998.

sensación colectiva de derrota que se apoderó de la sociedad de aquel momento en el plano político, cultural y económico, resultado de la frustración de las expectativas que había despertado la llegada de la democracia. En esta época cabe observar una predilección por la novela detectivesca y criminal como instrumento de análisis crítico del sistema, así como por la parodia, género postmoderno que permite reflexionar y reaccionar ante el fenómeno del desencanto.⁷ A pesar de su antigüedad, esta obra de Mendoza continúa reimprimiéndose y alcanza ya más de cincuenta ediciones, lo cual sugiere que nos encontramos ante una novela que goza del favor del público.

3.2 ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN DEL TO Y LA FUNCIÓN DEL TM

A continuación transcribimos el fragmento que vamos a analizar:

Quando yo nací, mi madre, que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurría, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente a Clark Gable. El día de mi bautizo, e ignorante como era, se empeñó a media ceremonia en que tenía yo que llamarme Loquelvientosellevó, sugerencia ésta que indignó, no sin causa, al párroco que oficiaba los ritos. La discusión degeneró en trifulca y mi madrina, que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal, en cuyas aguas de fijo me habría ahogado si... Pero esta es ya otra historia que nos apartaría del rumbo narrativo que llevamos.

(Eduardo Mendoza 1998:66)

En este texto Mendoza describe una situación comunicativa específica de la cultura española, es decir, el autor nos presenta una escena cognitiva concreta mediante los marcos lingüísticos correspondientes. En este caso la escena corresponde a un bautizo. Es de todos conocido que los bautizos tienen hondas connotaciones en el ámbito cultural español. No sólo se trata de un sacramento católico, sino que, al mismo tiempo, un bautizo suele festejarse con una gran celebración familiar, que consta por lo general de una ceremonia religiosa cuyos protagonistas desempeñan funciones claramente definidas, seguida de una comida con numerosos invitados. De este modo es posible afirmar que un lector español, aunque no haya sido educado en la religión católica, establecerá determinadas asociaciones con dicha escena.

Para construir esta situación Mendoza recurre a sus unidades lingüísticas características, esto es, palabras como *bautizo*, *ceremonia*, *párroco*, *que oficiaba los ritos*, *madrina*, *pila bautismal*, *aguas*.

Lo que merece nuestra atención en este caso es que la escena, como toda la obra, resulta extremadamente cómica. La cuestión es por qué.⁸ A modo deductivo podemos anticipar una posible respuesta: Mendoza utiliza determinados marcos lingüísticos para representar en primer lugar una situación comunicativa específica, la cual pasa a parodiar acto seguido mediante el uso de otros marcos, es decir, de ciertas estrategias humorísticas. Esta afirmación se desprende de un análisis detallado del TO según sus dimensiones semióticas. En este fragmento Mendoza aplica un total de cuatro estrategias humorísticas, las cuales describiremos a continuación empezando por el plano más específico (sintaxis) hasta llegar al más general (dimensión cultural).⁹ Cada uno

⁷ Para consultar un estudio detallado de la novela criminal durante la época del desencanto, véase RESINA, Joan Ramón: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthrops Editorial, 1997.

⁸ Son varios los autores y críticos que han destacado la importancia del factor cómico en *El misterio de la cripta embrujada*, también desde el punto de vista traductológico, véase Herráez 1998, Hickey 1990, Resina 1997, Schwarzbürger 1998, Kloepfer 1993, Olmos Gil 1993.

⁹ Si bien el criterio de claridad expositiva impone una sistematización lógica, quisiéramos subrayar una vez más que cada una de las estrategias aquí enumeradas no actúa de forma aislada. El efecto humorístico se basa en la complejidad del proceso comunicativo y es fruto de la interacción de las distintas estrategias. Asimismo somos plenamente conscientes de la importancia de analizar un texto o fragmento de éste dentro de su contexto, el cual nos limitamos a esbozar por razones de espacio.

de los ejemplos va seguido de su traducción al alemán con el fin de facilitar el análisis traductológico intercultural.

3.2.1 Juego paródico de registros

Con esta denominación nos referimos al uso que hace Mendoza de un lenguaje retoricista que nos remite al manierismo propio del Siglo de Oro, especialmente característico de la novela picaresca. Sin embargo, en *El misterio de la cripta embrujada* este registro culto contrasta de forma radical con la procedencia moderna y marginal del protagonista, así como con la situación comunicativa. De este contraste se deriva un efecto paródico.¹⁰ Veamos dos ejemplos:

a) Plano sintáctico

En el plano sintáctico constatamos que Mendoza utiliza con frecuencia la figura del hipérbaton, que reproducimos en cursiva:

Quando yo nació, mi madre, *que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía*, incurría, como *todas las madres de ella contemporáneas*, en la liviandad de amar perdida e inútilmente a Clark Gable.

Esta figura retórica, consistente en la alteración del orden lógico de la frase, es una de las más frecuentes en la literatura manierista y su uso dentro de la prosa artística obedece a razones rítmicas, narrativas y psicológicas (Gómez Torrego 1999:320). En este caso la complejidad sintáctica del hipérbaton choca con la connotación, más bien banal, del personaje de Clark Gable, con lo cual se obtiene un contraste paródico de registros. Dicho de otro modo: dentro de las asociaciones de un lector de la cultura original no se contempla la posibilidad de que Clark Gable sea el ídolo de la madre de un detective "de pega" que se expresa como Lázaro de Tormes.

b) Plano semántico

En el plano semántico Mendoza combina un registro culto con otro coloquial:

Quando yo nació, mi madre, *que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía*, *incurría*, como todas las madres de ella contemporáneas, *en la liviandad de amar perdida e inútilmente a Clark Gable*.

En este ejemplo llama la atención el uso de la expresión *incurría en la liviandad*, más bien propia del lenguaje especializado, concretamente jurídico, y la combinación de dos adverbios en '-mente' con el personaje de Clark Gable, propio de la cultura popular. Por otra parte, el verbo 'incurrir' tiene una connotación de delito o pecado que choca en un primer momento con el significado del sustantivo 'liviandad' y acto seguido con el del verbo 'amar'. La yuxtaposición de estos elementos contradice las expectativas del lector y logra un efecto sorpresivo que éste resuelve mediante la risa.

¿Qué ocurre en alemán? A continuación analizaremos la traducción del mismo fragmento centrándonos de nuevo en los planos sintáctico y semántico:

c) Plano sintáctico

Zur Zeit meiner Geburt war meine Mutter, die *sich* aus Angst vor meinem Vater *sonst keine Unbesonnenheit zuschulden kommen ließ*, *wie alle Mütter jener Epoche* so leichtfertig, sich sterblich –und notabene vergebens- in Clark Gable zu verlieben.

(Eduardo Mendoza 1990:75)

¹⁰ La técnica del contraste nos remite a una de las teorías más extendidas y fiables de entre las que tratan de explicar el fenómeno cómico: la teoría de la incongruencia. Si se desea obtener un resumen de los fundamentos de dicha teoría, véase ARRIBAS, Inés. *La literatura de humor en la España democrática*. Madrid: Editorial pliegos, 1997.

En el caso del alemán vemos cómo, dadas las características de su sintaxis, no existen tantas posibilidades de alterar el orden lógico de la frase sin que ésta produzca extrañeza antes que un efecto humorístico en combinación con un registro menos culto. Por esta razón en la versión alemana el traductor ha optado por compensar el hipérbaton del original con un léxico más elaborado.¹¹ La expresión *sich keine Unbesonnenheit zuschulden kommen lassen* no es propia del lenguaje común, con lo cual el contraste queda garantizado.

En lo que respecta al segundo hipérbaton del TO, vemos cómo el traductor ha decidido omitir la figura en el TM y recurrir a la forma habitual *wie aller Mutter jener Epoche*. Así, se trata de un caso de neutralización.

d) Plano semántico

En cuanto al juego paródico de registros en el plano semántico nos encontramos con un ejemplo de neutralización y otro de compensación:

Zur Zeit meiner Geburt *war* meine Mutter, die sich aus Angst vor meinem Vater sonst keine Unbesonnenheit zuschulden kommen ließ, wie alle Mütter jener Epoche *so leichtfertig, sich sterblich –und notabene vergebens- in Clark Gable zu verlieben*.

Cuando hablamos de 'neutralización' nos referimos al hecho de que al utilizar la expresión *war so leichtfertig* el traductor recoge fielmente el contenido semántico del TO ('incurría en la liviandad'), pero al recurrir a la forma habitual de expresión en alemán anula, de manera consciente o no, la connotación de lenguaje culto y especializado de la versión original.

No ocurre lo mismo en el segundo ejemplo, en el que el traductor añade un adverbio latino que no aparece en el TO, *notabene*, para transmitir la connotación culta y a la vez arcaica del original. Tomando la frase en su conjunto el traductor logra compensar uno de los polos del contraste humorístico en otro lugar de la frase.

En lo que respecta al otro polo, el del lenguaje coloquial y la cultura popular, veremos más adelante cómo la figura de Clark Gable genera, tanto en español como en alemán, asociaciones similares.

A modo de resumen, y teniendo en cuenta el análisis de otros fragmentos del texto, señalaremos que, en lo que respecta a la estrategia humorística del juego paródico de registros, el contraste paródico del TO se mantiene en el TM, si bien su efecto queda ligeramente neutralizado.

3.2.2 Situación comunicativa culturalmente específica

Si analizamos el fragmento desde un enfoque pragmático, hemos de tener en cuenta que todo texto ejerce una función en un contexto determinado. En este caso, Mendoza nos presenta un bautizo carnavalesco, durante el cual el empeño de una madre en que su hijo reciba un nombre absurdo (Loquelvientosellevó) genera un desbarajuste en el que los personajes llegan incluso a las manos. De este modo nos encontramos ante un caso obvio de comicidad situacional, consistente en que un comportamiento absurdo se agudiza hasta alcanzar el caos.

¹¹ La denominación de procedimientos traductológicos que utilizamos obedece a la tipología propuesta por Schreiber en SCHREIBER, Michael. "Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren". En SNELL-HORNBY, Mary et al. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 1999, 151-154.

Desde el punto de vista de la comunicación entre el autor y el lector, podemos afirmar que Mendoza pretende sorprender y provocar al receptor para generar la risa. Con este objeto el autor juega con las expectativas del lector, quien al leer la palabra 'bautizo' no se imagina nada parecido. Es decir, Mendoza utiliza un marco lingüístico que activa en el lector una determinada escena, pero ésta no coincide con la que el autor presenta.

Si hacemos una lectura sociológica del texto, vemos cómo Mendoza combina la religión con la agresividad. En este sentido el efecto humorístico radicaría en una comicidad subversiva tal y como la entiende Bachtin (1969), quien define la risa como arma de lucha contra las instituciones, como mecanismo para infringir las normas establecidas dentro de una determinada cultura.

Es este último aspecto cultural el que resulta interesante desde el punto de vista pragmático de la traducción. En el TM se reproduce la situación comunicativa, esto es la escena del bautizo. Sin embargo, la cuestión es hasta qué punto un lector alemán reaccionará de forma parecida a un lector español. Yendo un paso más allá también podríamos preguntarnos si un lector austríaco o perteneciente al ámbito alemán católico disfrutaría del humor de la escena igual que un lector de la zona protestante de Alemania. Permítasenos asimismo un ápice de provocación con un último interrogante: ¿sería legítimo convertir el bautizo del TO en una boda del TM para lograr un efecto humorístico equivalente? Somos plenamente conscientes del riesgo que esto implicaría a efectos prácticos. No obstante, un planteamiento de este tipo nos parece útil a la hora de reflexionar sobre la función del TM, cuestión que, por desgracia, suele resolverse de un plumazo con el criterio estético cuando se teoriza sobre la traducción literaria.¹²

3.2.3 Elementos culturales específicos

Los elementos específicos actúan en el plano denominado cultural y con ellos nos referimos tanto a los *culturemas* (Nord 1993, Oksaar 1988) como a los *Realia* Bödeker/Freese (1987). En el fragmento que nos ocupa nos encontramos con el nombre propio 'Loquelvientosellevó'. Se trata de un término compuesto por las palabras que componen el título de la película de Clark Gable. Lo que llama la atención es que estas palabras aparecen juntas, formando un sólo sustantivo. Con esta técnica de refuerzo tipográfico Mendoza logra contradecir las expectativas del lector del TO y dirigir su atención hacia esa palabra. Al descifrar semejante "palabro" se produce la risa porque en primer lugar reconocemos el título cinematográfico y en segundo lugar somos conscientes de lo absurdo que resulta que alguien lleve ese nombre.

En el TM el traductor adapta el título de la película a la versión alemana, *Vomwindeverweht*, y junta igualmente las palabras. Tanto 'Clark Gable' como 'Loquelvientosellevó' son dos elementos culturales cuya traducción no presenta excesivas dificultades, ya que España comparte con los países de habla alemana una tradición cinematográfica reciente y la película en cuestión está dotada en ambos contextos de connotaciones similares (público mayoritariamente femenino, gran potencial lacrimógeno, etc.). No ocurre lo mismo en el caso de otros elementos culturales que aparecen a lo largo de la novela y no podemos tratar aquí, tales como 'Juanita Reina'. Baste decir que uno de los recursos cada vez más frecuentes para resolver este tipo de dificultades son los procedimientos metalingüísticos a modo de comentario (notas a pie de página, glosarios, prólogos, epílogos, etc.).

¹² En nuestra opinión siguen teniendo vigencia las reflexiones de Mary Snell-Hornby sobre la triple función de una traducción literaria: 1) coherencia intratextual, 2) interacción funcional con el lector y 3) recreación y perpetuación de una obra de ficción en un contexto determinado (Snell-Hornby 1995:111ss.). Asimismo, la escuela de traducción basada en la teoría de los polisistemas ofrece un enfoque centrado en el TM y la función que desempeñan las traducciones en el canon literario de la cultura de llegada (para obtener una visión general véase HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm, 1985).

3.2.4 Intertextualidad

Por último y también dentro del plano cultural nos gustaría mencionar brevemente la estrategia humorística intertextual. Confiamos en haber demostrado cómo Mendoza construye en este texto un entramado de asociaciones con modelos de la novela picaresca. Tanto es así que algunos autores no han dudado en calificar al protagonista de *El misterio de la cripta embrujada* de "arquetipo neopicaresco" (Herráez 1998:102). Tres de los elementos narrativos que hacen de Mendoza un renovador de esta tradición y que vemos reflejados en esta escena son el uso de la forma narrativa autobiográfica, la procedencia marginal de los padres del protagonista y la doble perspectiva narrativa (por una parte la narración de la acción principal y por otra el comentario del autor). Así, es inevitable que en la mente de un lector del TO resuenen los ecos de la picaresca del Siglo de Oro.¹³

¿Qué sucede en el TM? La estrategia intertextual se reproduce fielmente, ahora bien, lo interesante es saber hasta qué punto se logra el mismo efecto humorístico. No cabe duda de que la tradición literaria alemana también cuenta con pre-textos picarescos, como puede ser el *Simplicissimus* de Grimmelshausen, quien nombra explícitamente al autor del Lazarillo como influencia directa en su obra. Sin embargo, el problema radica no sólo en las connotaciones y la vigencia del género en la cultura de llegada, sino también en el hecho de que para un lector alemán, el lenguaje del siglo XVII no resulta tan accesible como el español de la misma época para un lector de la versión original. Esto supone una dificultad en la recepción nada desdeñable. No obstante, bien es verdad que la literatura alemana incluye textos neopicarescos, como la novela corta *Aus dem Leben eines Taugenichts* de Eichendorff, el *Felix Krull* de Thomas Mann e incluso *El tambor de hojalata* de Günter Grass. Así, para recrear el entramado intertextual del TO sería recomendable que el traductor recurriera a estas obras como fuentes de inspiración o textos paralelos.

4. CONCLUSIÓN

A modo de síntesis y conclusión podemos afirmar que en este fragmento el humor consiste en la recreación de una situación comunicativa concreta dentro de la realidad española y su ridiculización mediante cuatro estrategias:

- 1) Juego paródico de registros
- 2) Situación comunicativa culturalmente específica
- 3) Elementos culturales específicos
- 4) Intertextualidad

La cuestión fundamental es cómo reproducir el efecto humorístico. El caso más frecuente es aquel en el que el lector del TO tiene ante sí una cierta "imagen del mundo" (*scene*); en nuestro ejemplo se trata de un bautizo. Para codificarla dispone de varios marcos lingüísticos (*frames*). La misión del traductor es recrear la imagen del original y encontrar la manera adecuada de

¹³ Baste citar aquí de manera complementaria y en homenaje a la sede de este simposio el comienzo del Tractado Primero del Lazarillo de Tormes, donde el protagonista relata cómo vino al mundo:

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue desta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molinenda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río.

(*Lazarillo de Tormes*, Tractado Primero)

En nuestra opinión queda clara la relación intertextual entre este fragmento y el texto de Mendoza tanto desde el punto de vista sintáctico y semántico como en lo que respecta al plano textual y cultural. Si se desea una comparación más detallada, véase Herráez 1998.

verbalizarla en la lengua de llegada según una función concreta. Éste sería el caso clásico al traducir, por ejemplo, un folleto turístico.

Sin embargo, al reproducir el humor de Mendoza se presenta una dificultad añadida, ya que la traducción no se limita a la recreación de una situación habitual, sino que dicha situación es parodiada mediante las estrategias que se desprenden del análisis del TO. El traductor se enfrenta por tanto a un doble reto: en primer lugar, ha de reconstruir una situación equivalente en la cultura de llegada con los *frames* adecuados para, en segundo lugar, pasar a parodiarla de inmediato con otros *frames* y producir la risa.

En el caso concreto del fragmento analizado constatamos que el traductor ha recurrido a distintos procedimientos para verter el humor del original en el TM. Estos procedimientos han sido compensación, neutralización, reproducción y adaptación. En lo que respecta a las dimensiones sintáctica y semántica queda demostrado que el traductor reproduce en su mayor parte la parodia del original, si bien el efecto humorístico queda ligeramente atenuado en el TM. Las peculiaridades del TO en los planos pragmático y cultural también se reproducen en el TM; no obstante, los elementos culturales no presentan las mismas connotaciones. Por tanto nos hallamos en disposición de sugerir que un lector alemán no se reirá tanto con esta traducción. Esta valoración podría completarse con un estudio descriptivo de base empírica sobre el efecto humorístico que produce la traducción de Mendoza en lectores de la cultura meta.

Con todo, no ha sido nuestra intención ensalzar ni menospreciar la labor de un traductor determinado. Somos conscientes de que una traducción siempre es subjetiva y nunca perfecta. Asimismo, sabemos por experiencia propia que factores ajenos al trabajo del traductor propiamente dicho, tales como premura de tiempo, escasa remuneración, decisiones comerciales por parte de la editorial, etc., desempeñan un papel muy importante en todo el proceso traductológico, si bien resultan difíciles de determinar y cuantificar como observadores externos. Sí hemos pretendido reflexionar mediante un ejemplo sobre la traducción del humor, sobre todo en su vertiente cultural y con el par de lenguas español-alemán, con el fin de indicar dónde reside la dificultad y proponer alternativas para avanzar en la traducción de este fenómeno y facilitar la comunicación intercultural. Es sabido que un chiste pierde su gracia en el momento en el que se explica; no obstante, esperamos haber contribuido mínimamente desde la teoría de la traducción a uno de los retos fundamentales de toda ciencia: parafraseando a Bertrand Russell, hacer *más* posible lo imposible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHTIN, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München - Viena: Carl Hanser Verlag, 1969; Francfort del Meno: Fischer, 1999.
- FILLMORE, Charles J. "Scenes-and-frames semantics". En ZAMPOLLI, Antonio (ed.). *Linguistic structure processing*. Amsterdam: North Holland, 1977, 55-81.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo. *Manual de español correcto I. Acentuación, Puntuación, Ortografía, Pronunciación, Léxico, Estilo*. 9ª edición. Madrid: Arco/Libros S.L., 1999.
- HERRÁEZ, Miguel. *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona: Ronsel Editorial, 1998.
- HICKEY, Leo. Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza's Enchanted Crypt. *Anales de la literatura española contemporánea*. 1990, vol. 5 (1-3), pp. 51-63.
- HICKEY, Leo. Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor. En <http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm> (28/05/2003).
- HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- KALVERKÄMPER, Hartwig. "Translationswissenschaft als integrative Disziplin". En GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun et al. *Wege der Übersetzungs- und Dolmetschforschung*. Tübingen: Günter Narr, 1999, pp. 55-76.
- KALVERKÄMPER, Hartwig. Das Wortfeld der Fachlichkeit im Französischen. Ein Beitrag der Wortfeldforschung zur Methodologie der Fachsprachenlinguistik. *Sprachwissenschaft*. 1980, vol. 5, pp. 415-496.
- KLOEPFER, Rolf. "Eduardo Mendoza: Ein Romancier auf der Höhe einer kurzlebigen Zeit". En INGENSCHAY, Dieter; NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. 2ª edición. Berlín: edition tranvía, pp. 68-77.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa Mª. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos, 1996.
- MENDOZA, Eduardo. *El misterio de la cripta embrujada*. 43ª edición. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- MENDOZA, Eduardo. *Das Geheimnis der verhexten Krypta*. Traducción de Peter Schwaar. 2ª edición. Francfort del Meno: Suhrkamp, 1990.
- NORD, Christiane. "Alice im Niemandsland. Die Bedeutung von Kultursignalen für die Rezeption literarischer Übersetzungen". En HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa & NORD, Christiane (Hrsg.). *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß*, 1993, pp. 395-416.
- OKSAAR, Els. *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. (=Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg 6, 1988, Heft 3.)
- OLMOS GIL, Miguel A. La comicidad como fundamento de la novelística policial de Eduardo Mendoza. *Cuadernos de investigación de la literatura hispánica*. 1993, vol. 17, pp. 115-123.

REIB, Katharina. "Adäquatheit und Äquivalenz als Schlüsselbegriffe der Übersetzungstheorie und -praxis". En SNELL-HORNBY, Mary; KADRIC, Mira. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reib*. Viena: WUV-Universitätsverlag, 1995, pp. 107-129.

REIB, Katharina; VERMEER, Hans J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1991.

RESINA, Joan Ramón: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1997.

ROJO LÓPEZ, Ana M^a. Frame Semantics and the Translation of Humour. *Babel*. 2002, vol. 48 (1), pp. 34-77.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1949.

SCHWARZBÜRGER, Susanne. *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991*. Berlin: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 1998.

SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia; RAMOS, Gabino. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar lexicografía, 1999.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Revised Edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

STOLZE, Radegundis. "Zur Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen". En SNELL-HORNBY, Mary. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. 2^a edición. Tübingen: Francke, 1994, pp. 133-159.

VANDAELE, Jeroen. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. *The Translator*. 2002, vol. 8 (2), pp. 149-172.

VANNEREM, Mia; SNELL-HORNBY, Mary. "Die Szene hinter dem Text: 'scenes-and-frames semantics' in der Übersetzung". En SNELL-HORNBY, Mary. *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. 2^a edición. Tübingen: Francke, 1994, pp. 184-205.

VERMEER, Hans J.; WITTE, Heidrun. Mögen Sie Zistrosen? – Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. *TEXTconTEXT*. 1990, Beiheft 3. Heidelberg: Groos.