

El humor en la TAV:
un asunto para no reírse

Daniel Ricardo Yagolkowski

Introducción

Hace ya varios años fui invitado a una mesa redonda sobre traducción para cine y TV. Uno de los panelistas, dueño y director de un estudio de doblaje y subtitulado, me escuchó atentamente cuando expuse y, tomando el micrófono, comentó: “Nunca había oído que un traductor tuviera que saber escribir”, en referencia a mi comentario de que el traductor debía estar preparado para reescribir aquellas partes del guión cuya traducción no se pudiera hacer directamente por cuestiones de referencias no comprensibles en el idioma de llegada.

Esas palabras me dejaron perplejo viniendo del dueño de un estudio y, con el paso de los años, me ayudaron a comprender por qué muchos doblajes o subtitulados presentaban problemas: el traductor no tenía libertad, o no estaba preparado, para reescribir los parlamentos originales cuando era necesario para la continuidad de comprensión de la película.

El paso del tiempo también hace que uno no sólo haga su trabajo, sino también que trate de analizar por qué hace su trabajo como lo hace; en otras palabras, por qué se traducen ciertas cosas de una manera, por qué se toman ciertas decisiones, en qué circunstancias... y, claro está, en qué casos todas esas inquietudes punzan más en la mente: el resultado estadístico fue que todas aquellas decisiones eran más angustiantes cuando se trataba de traducir situaciones humorísticas.

También leí muchos trabajos, algunos de ellos muy buenos, que analizaban películas y series y calculaban en forma estadística qué aspectos humorísticos no se habían traducido o se habían traducido con pérdida del sentido gracioso, pero que no daban pautas para compensar el problema de hacer que las situaciones humorísticas en el idioma de partida lo siguieran siendo en el de llegada.

Así, pues, en este trabajo me refiero a lo que creo haber aprendido en todos estos años sobre la traducción del humor, en cuanto a cómo conseguir, en lo posible, *conservar* la situación humorística en el idioma de llegada. Hago hincapié en *conservar* porque lo que digo acá es que el traductor debe estar listo para intervenir activamente en la consecución del propósito de hacer que el espectador ría cuando así lo reclama la acción: en otras palabras, el traductor debe ejercitarse para escribir humor y, de ese modo, si el texto original no es transmisible al idioma de llegada, pues reescribirlo, hasta cierto punto, para que se cumpla el objetivo. Me apresuro a señalar que no estoy propugnando hacer todo el guión de nuevo, sino reescribir algunas partes que fuera necesario; pero decirlo es más fácil que hacerlo y, por eso, el traductor se debe adiestrar en la

redacción de chistes, dobles sentidos, juegos de palabras y demás elementos que componen la redacción de humor.

Y un último comentario para esta introducción, relacionado con lo que acabo de decir: los medios audiovisuales de entretenimiento son el cine y el video, sí, pero el teatro es el primero de todos ellos, pues la acción que se ve en el escenario también es dramática (la que se explica únicamente por las actitudes y las palabras de los personajes). En el caso del teatro, la traducción es previa a la producción, o sea, que después de que se tradujo una obra se la monta y, por eso, para este medio audiovisual sí se puede decir que muchas situaciones son reescritas por el traductor, pues ahí trabaja al lado del director, del productor, de los actores... hasta del escenografista y del director de música, si la hubiere, y del intercambio de ideas surge la puesta escénica que vemos, en la cual se puede haber modificado, o eliminado por completo, parlamentos (las líneas que dicen los personajes), si se juzga que su estructura semántica puede resultar difícil de aprehender en el idioma de llegada.

¿Qué es el humor?

Para hablar de un tema es necesario saber en qué consiste, de modo de contar con una base más o menos sólida de análisis.

En primer lugar, debemos establecer la diferencia entre *comicidad* y *humor*, pues aunque provistos de una cierta conexión, el problema de la traducción se encuentra en la traducción de lo humorístico: lo cómico es aquello que nos hace reír *del otro* y acá está el quid: un payaso nos hace reír porque, por sus movimientos atrabiliarios y su maquillaje facial, es *tan* distinto de nosotros que lo que hace nos parece ridículo, lejano de lo que haríamos. Lo cómico suele entrañar una degradación nada sutil del otro y la manifestación de la comicidad generalmente es la carcajada. En la comicidad nos reímos de los otros, de cosas que hacen o que no hacen, pero que no percibimos como acciones o errores de nosotros: por eso causan gracia los tortazos en la cara (*slapstick comedy*), los antagonistas de físico marcadamente diferente (el sempiterno rival de Carlitos Chaplin, aquel actor mucho más alto y fornido en distintas situaciones en las que, en general involuntariamente, intervenía Carlitos). Para redondear este breve análisis de lo cómico, señalemos que una situación cómica se da cuando:

A. Se produce en forma sorpresiva. Resbalarse en una cáscara de banana puede ser cómico si es inesperado. Si antes vimos que se colocó esa cáscara y se espera que otro personaje la pise y lo hace efectivamente, ya no hay comicidad sino alivio (según las circunstancias), porque ocurrió el efecto que estábamos esperando.

B. Y esto es lo fundamental: no hay compasión por la persona a la que ocurre la situación que consideramos cómica; la comicidad entraña una burla de alguien en particular, aun cuando podamos englobar a todas aquellas personas que reúnan características similares: el ingenuo del grupo, la chica fea que corre desesperada detrás de los muchachos... En lo cómico se destacan los aspectos grotescos del desdichado de turno, para después llevar al espectador, seguro de sí mismo (*yo no soy ese tonto*) hasta ese momento, a ver lo equivocado que estaba (el ingenuo que al final demuestra que era una persona muy sensible y bondadosa. Varias películas de Jerry Lewis se basan sobre esta clase de situaciones). En el humor, en cambio, ese mismo personaje hace cosas equivocadas o ridículas, pero siempre se muestra que nosotros también podríamos/ podemos hacerlas y el efecto final es, más que de alivio por el reconocimiento de la situación, de conocimiento introspectivo: en la formidable *The Nutty Professor* (1963, de y con Jerry Lewis) se hace una nueva versión del Dr. Jekyll y el señor Hyde, pero ahora todos los espectadores podríamos ser los dos; no se nos aísla de lo que padece ese inteligente pero ingenuo profesor ni de la quintaesencia maligna que todos traemos (su otro yo químico, por así decir, Buddy Love). La versión posterior hecha en 1996 para lucimiento de la capacidad de maquillarse de Eddie Murphy es un ejemplo de comicidad: gruesa, escatológica, chabacana; difícilmente hace que el espectador se identifique con el personaje, porque...

...la diferencia fundamental entre el humorismo, material de nuestro estudio, y la comicidad es que en el humorismo siempre existe un sentimiento de compasión, que es resultado del modo en que el humorista ve la vida y sus contradicciones: nadie está exento de hacer algo ridículo o sea, que si la comicidad se concentraba en alguna persona en particular, en el humorismo se analiza lo genérico, todas las personas, incluido yo, podemos hacer algo absurdo o equivocado. Si bien el humorismo se puede manifestar externamente como la comicidad (la carcajada) es más frecuente que genere una sonrisa amable o cómplice.

Esto nos está dando la pauta, pues, de cómo se debe buscar el efecto humorístico: a través de lo inesperado de la situación, de la fluctuación instantánea entre lo fundamentalmente absurdo y lo aparentemente razonable, y esto es esencial: una situación es humorística cuando parece lógica pero, en lo fundamental, es absurda, como si dos engranajes estuvieran funcionando por separado (razonabilidad por un lado; absurdo, por otro) y, en un momento dado, chocaran y trabaran. El resultado, al ser instantáneo, hace que reaccionemos con una sonrisa. Veamos un ejemplo de

esto que digo:

Un señor A lleva cuidadosa y trabajosamente su querido reloj de pie a lo del relojero, porque se descompuso su delicado mecanismo. Un señor B, ajeno a esto, se acerca a A y, con toda delicadeza y caballerosidad, le pregunta:

Discúlpeme, pero ¿no le sería más cómodo usar un reloj de pulsera?

La situación es humorística porque, en un primer golpe de vista, lo que dice B es lógico (ese señor necesita saber la hora; luego, lleva un reloj), pero es absurdo su razonamiento. Lo que acá nos causó gracia es el *esclarecimiento final de la situación* (proceso que realizamos en el cerebro) y ese esclarecimiento es liberador, porque permite que nuestro cerebro comprenda que lo que admite como lógico sigue siendo válido: en la vida cotidiana nadie lleva un reloj de pie para saber qué hora es. Y acá tenemos los cuatro elementos del humorismo: 1) Contraposición entre lo razonable (lo lógico) y aquello que es absurdo o, también, *moralmente aceptado* (¡coraje; abajo me refiero a esto!). 2) La rapidez con la que ocurre la contraposición [razonable vs. absurdo o razonable vs. *moralmente aceptado* (¡dos veces coraje!). 3) El esclarecimiento, que es necesario que sea rápido si se quiere asegurar la eficacia del chiste, especialmente en cine y teatro. 4) La sensación de alivio que trae ese esclarecimiento, debido a que nos hace mirarnos en nuestros propios errores y absurdos, pero con una mirada compasiva para todos nosotros.

¿Qué significa *moralmente aceptado*?

Esencialmente no estoy hablando de religión sino de aquellos conceptos que en una sociedad se admiten como normales y buenos: entre nosotros, comer insectos y arañas produce repugnancia, en especial si están vivos; por eso, en *Dracula, Dead and Loving It* (1995, Mel Brooks), sátira del *Dracula* de 1931 y del de Coppola, cuando el orate Renfield, servidor del vampiro, come cucarachas, lo que en la versión original de 1931 despertaba el horror y el asco del público, Mel Brooks lo suaviza en una escena en la que Renfield toma el té con el médico que lo atiende, en una situación perfectamente social, digamos (una mesa bien servida, con sándwiches y masas), pero Renfield aprovecha descuidos de su comensal para apoderarse de alguna que otra cucaracha y negarlo, a pesar de que se ven las patitas saliendo de su boca. El hecho de tomar el té es moralmente admisible; comer insectos vivos, no, pero lo absurdo de la situación y del diálogo entre ambos personajes convierte el hábito de Renfield (y su significado: ser vasallo del mal lleva a esas conductas reprobables) en algo risible.

El humor siempre está caminando por ese delicado sendero entre lo que una sociedad acepta y lo que la ofende o, sin llegar a tanto, le despierta connotaciones de rechazo. Por eso, escribir (traducir) humorismo real significa recordar que humor es mirar con comprensión y tolerancia nuestras propias limitaciones. El humor no viola lo moralmente aceptado; la comicidad a menudo sí, porque no suele tener la mirada compasiva del humor.

Esto significa que el humor toma en cuenta aquellas cosas (palabras, circunstancias...) que podrían herir la sensibilidad de los demás y busca generar la sonrisa o, inclusive, la risa, sin hacer daño: esto es lo que acá se debe entender como *moralmente aceptado*. Doy ejemplos: a menos que un argumento específicamente lo exija (una película de humor negro, por ejemplo), nunca se debe buscar el efecto humorístico haciendo burla de enfermedades graves o de la muerte. El buen traductor reconoce estas circunstancias, y si no puede hallar la equivalencia exacta en su idioma, usará algún eufemismo o jugará con una posible doble acepción del concepto inaceptable.

El tema espinoso *par excellence* es, indudablemente, la Muerte. ¿Han observado la enorme cantidad de maneras de aludirla... pero sin decirlo directamente: la Parca, la Innombrable, la Segadora... Es tan tremendo este tema que hasta la manera de decir que alguien murió ya adquirió formas expresivas que tienen connotaciones muy distintas y rígidas: no sólo en español, cuando nos referimos a la muerte de un ser querido o, inclusive, desconocido pero respetado, solemos recurrir a eufemismos (falleció, nos dejó, se durmió en la paz del Señor, Dios lo llamó, le llegó la hora...) o a tiempos perfectos (ha muerto) que parecieran buscar la evitación de la mención de un hecho que, por su propia esencia, no tiene ni reparación ni modificación (murió). El pasado simple tiene otra connotación: la de la descripción concreta, con cierto desapego: el peatón *murió* al ser atropellado. Ni que hablar del participio: ¿alguien, al referirse a un ser querido o simplemente conocido, diría, si alguien le pregunta "¿Sé que su esposa estaba muy enferma. ¿Cómo está ahora?". La respuesta no sería "Está muerta". Definitivamente no, porque esta última oración puede transmitir otra idea: ya está, la acabo de matar, por ejemplo. Pero justamente esta especie de convención de las formas semánticas moralmente aceptadas puede crear un efecto humorístico, cuando se juega con el sentido real y la connotación: en una de las películas de James Bond, *Thunderball* (1965, Terence Young), la villana de turno persigue al agente, que se las arregló para meterse en un night club muy concurrido para ganar tiempo y evitar que ella y los secuaces puedan matarlo. En un momento dado, el agente logra tomar por la cintura a la asesina y la lleva a bailar a la pista central: sabe que ante tantos testigos no lo podrán atacar, pero igual está en peligro. De pronto, Bond ve que desde detrás de

un decorado asoma un arma que lo apunta y, con rápido movimiento, expone la espalda de la mujer, que recibe el balazo. Sin perder la calma y siempre con la mujer, ahora muerta, en brazos, se acerca al grupo más cercano de gente que está alrededor de la pista y, sin inmutarse, les dice: “¿Puedo dejarla acá?, ¡está muerta!”. El humor proviene de que Bond dijo la verdad (la mujer *está* muerta) pero eso se combinó con el concepto moralmente aceptado para una situación como la extenuante de bailar: la mujer está muerta, pero de cansancio. ¿Acaso no decimos a menudo “estoy *muerto* por tanto trabajo?”.

Para matizar la charla, veamos un chiste que muestra el efecto de la contraposición entre lo razonable y lo moralmente aceptado:

El proctólogo se apronta para insertar el termómetro en el paciente, que está boca abajo en la camilla. De pronto suena el teléfono y el médico, después de actuar sobre el paciente, va al vestíbulo y recibe la llamada. Una vez que cuelga el receptor se dispone a tomar nota del mensaje y, al llevar la mano al bolsillo del guardapolvo... Perplejo, se rasca el mentón y se pregunta: “Pero entonces, ¿dónde está la lapicera?” Al evitarse las menciones anatómicas más explícitas y presentarse una situación posible (la confusión del médico al distraerse con el teléfono), se consigue una situación humorística.

El tiempo todo lo cura... pero también produce cambios incurables

Otra circunstancia que afecta negativamente el humor es el tiempo: lo que en una época hacía gracia, más tarde puede no tenerla más.

A diferencia de los vinos, el añejamiento de las situaciones humorísticas no siempre es bueno; de hecho, salvo en aquellas obras muy creativas cuyo humor se basa sobre constantes de la naturaleza humana (varias películas de los Hermanos Marx, la mencionada *The Nutty Professor* de Jerry Lewis, por mencionar algunas), en otras obras el tiempo puede cambiar el sentido original, porque las circunstancias de la época en que se elaboró la obra ya no son en absoluto las de la época actual: en su origen, *El Mercader de Venecia* era una obra cómica; el momento en que se la escribió admitía la ridiculización de los judíos y es por eso que en el transcurso del texto vemos cómo, aun en el tribunal del final, donde debería de haber habido un trato imparcial con las partes, a Shylock todo el tiempo se lo trata con desprecio y con referencias directas a su repugnante condición de judío: parece que eso era gracioso en la Inglaterra isabelina. *El Mercader...* sigue siendo una obra excelente, pero ahora se la ve como una tragedia (en realidad, siempre lo fue: el problema era cómo se veía el tema en su época).

Siempre dentro de este apartado hay que mencionar, porque es un problema que debe enfrentar el traductor, el humor que se basa exclusivamente en situaciones coyunturales, o sea, hechos o personajes, o ambos, que en un momento dado fueron conocidos pero que el paso del tiempo ha hecho que se olvide quiénes fueron o qué pasó. Permítanme ilustrar esto: en la película *Repossessed* (Bob Logan, 1990), que era una sátira de la famosa *El Exorcista*, una de las situaciones humorísticas entraña la aparición de un doble del coronel Oliver North (el del escándalo de la venta de armas Irán-Contras) y se hace referencia a una forma de expresarse de aquel militar cuando se le preguntaba algo (una escapatoria verbal, por así decir). Pues bien, comprobé con mis alumnos más jóvenes algo que leí que ocurría en Estados Unidos con los espectadores de las nuevas generaciones: no les producía la menor gracia, pues ni sabían de qué se trataba la situación ni quién era ese hombre. Esto es, también, un mal que aqueja mucho a cierto cine de humor argentino, que se basa sobre temas apetecibles, de preferencia con dificultades para elegir el vestuario, por lo que aparecen en forma pirandelliana (vestidas al desnudo) y la parte cómica es pura escatología o bromas sobre personajes políticos o hechos de cuando se hizo la película y sólo comprensibles para el público de ese entonces: el saludo del ex presidente Alfonsín, las muletillas del extinto periodista Bernardo Neustadt).

A qué se debe enfrentar el traductor de humor

Así, acabo de enunciar las tres partes de la empresa que debe acometer el traductor de humor:

- A. hacer reír al espectador cuando y donde lo exige el argumento,
- B. mantener la conexión entre aquello que hace reír y el resto de la acción (ahora veremos a qué nos referimos) y
- C. salvar, en lo posible, el envejecimiento de las situaciones que fueron humorísticas en su momento.

En un alarde de pensamiento zen, que hace que las cosas aparentemente más simples encierren verdades profundas, dejo la parte a) para el final, porque ahí veremos de qué manera un argumento demanda humor, qué formas puede asumir ese humor y qué armas tiene el traductor. Claro, ustedes, con su sencilla mentalidad occidental, se preguntarán por qué no le di a ese apartado la posición c) en primer lugar: no lo hice porque lo que dice el apartado es, también, la misión fundamental de la traducción del humor.

Vamos al apartado b): la conexión entre las partes humorísticas y el resto de la acción.

En una obra teatral, una película o un video (de ahora en adelante, *medios AV*) no hay situaciones de humor todo el tiempo, pues sería cansador. Esas situaciones se alternan con otras donde la acción es directa o sea, lo que se ve y oye no entraña un segundo significado (como sí suele ocurrir con el humor) y lo que se ve y escucha se debe entender exactamente así.

Esto que voy a decir no rige tanto para el teatro, debido a que en un escenario los actores casi siempre están o a la vista del público o tras cajas, pero hay muy pocas posibilidades de jugar con aproximaciones y alejamientos, pero sí para los otros medios AV: el humor puede ser, básicamente, de dos tipos, visual u oral. La combinación de ambos es lo que suele causar más dolores de cabeza al traductor.

El **visual** consiste en gestos de los actores o en desplazamientos de cámara, antes que en diálogo jocoso. En la industria estadounidense a esto se lo conoce como *sight gag* o *gag visual*... pero ¿qué quiere decir “gag”?

En nuestro contexto, gag es todo aquello (imagen, palabras, sonidos indefinidos) que provoca la sonrisa o la risa: en *Young Frankenstein* (Mel Brooks, 1974) sátira de la película *Frankenstein* de 1931, un gag visual es la joroba del sirviente Igor, que constantemente cambia de lugar.

Muchas de las comedias cortas de televisión o *sitcoms* (*Friends*, *Seinfeld*) basan parte de su humor en gestos de los actores, sin palabras. Esto se debe a que estas comedias de situaciones (*situation comedy*, abreviado *sitcom*) transcurren en estudios fijos, con pocas cámaras (a veces, no más de dos) y con presencia de público, por lo que se asemejan más a una representación teatral que a una película. Esa circunstancia limita la movilidad de actores, cámaras y escenarios y eso se compensa haciendo reír con ademanes o gesticulaciones.

El humor **oral** es el que se produce como consecuencia de algo específico que dice un personaje. La gracia surge de la agudeza de las palabras y en él se reconocen varias formas:

Punchline: una frase graciosa que termina un parlamento; un *remate*, como se lo suele llamar en español. A veces es una terminación lógica, pero con sentido sarcástico:

A: Y, ¿cómo les va en el matrimonio?

B: Excelente: yo vivo en Buenos Aires y ella en Venado Tuerto.

Otras veces son **juegos de palabras** o sea, el empleo de palabras de forma que el resultado sea intencionalmente gracioso. Acá me apresuro a señalar que aprender o practicar lo que diré ahora es lo que considero que

es una herramienta esencial para el traductor de humor y que éste debe hacer acopio de las que escuchara y, sobre todo, formar un glosario con las que él mismo cree. Por eso daré algunas formas de juegos de palabras a modo de propuesta de estudio:

Ironía: lo que se dice es lo contrario de lo que se piensa:

(A y B están en una oficina, por ejemplo, pero mientras que A trajina con papeles, atención del teléfono, redacción con la computadora, B apenas si se mueve, salvo para tomar café. Suena el timbre indicando el fin de la jornada y habla B):

Bueno, por fin terminó una jornada de trabajo agotador.

A: Aramos, dijo el mosquito.

Polisemia: cuando una palabra tiene más de un significado y cada interlocutor usa una posibilidad distinta. Acá señalo que, por suerte para el traductor al español, nuestro idioma es muy rico en palabras polisémicas y, gracias a que los verbos son tan complejos (distintos modos, distintas terminaciones para las personas), muchos problemas de traducción visual se pueden resolver a través de la polisemia. Veamos algunos ejemplos:

A: Le regalé un collar a mi esposa.

B: ¿Ah, sí? Pues yo a la mía la llevo suelta.

A pensó en una alhaja; B, en el elemento para pasear perros. Indica una actitud clara de cada uno respecto del matrimonio. (Los chistes sobre el matrimonio son muy frecuentes, aun viniendo de quienes tenemos uno feliz).

A: ¿Cómo está tu esposa?

B: ¿Comparada con quién?

Idem...¡pero yo te sigo amando, querida!

En directa conexión con las **palabras polisémicas** tenemos la:

Antanacclasis: repetición de una palabra polisémicas, o de más de una, con dos sentidos semánticos diferentes: como como quiero (como= verbo; como= preposición). Llama (verbo) la llama (sustantivo).

Anfibología: uso de palabras polisémicas para conseguir expresiones ambiguas o de doble sentido:

Dijo que pensaba que era más inteligente (¿Quién dijo eso, alguien hablando de sí mismo o refiriéndose a otra persona?). La anfibología se destruye cuando los interlocutores son de distinto género o número y, claro, cuando están identificados por nombre). Este recurso es frecuente en las películas cómicas, en especial cuando uno de los personajes no es muy avisado y no atina a señalar una característica diferencial de los interlo-

cutores. Recurso especialmente útil cuando la información es urgente y se la necesita para resolver un problema serio, aunque en broma. Bob Hope, famoso comediante estadounidense nacido en Inglaterra, solía jugar con esto, en especial con su amigo y coestrella Bing Crosby, una estrella del canto popular de las décadas de 1940 y 1950, en la serie de películas *On the Road to...*

Empleo voluntario de palabras equivocadas: defecación por edificación; epinefrina por epifanía; manolito por monolito; adúltero por adulto.

Homófonos: palabras que suenan igual pero se escriben de manera diferente y, por eso, tienen significados diferentes: aré – haré; atajo- hatajo.

El inglés es ideal para esto porque el sonido de las vocales no siempre es neto como en español y, así, se puede hacer juegos homófonos con *tale* (cuento) y *tail* (cola), por ejemplo.

Un ejemplo interesante de uso de homófonos se ve en la película *A Prairie Home Companion* (Robert Altman, 2006), que muestra la última emisión de un supuesto programa radial que estuvo en el aire mucho tiempo pero lo van a cancelar los nuevos dueños de la emisora. Dos de los personajes son Dusty (Woody Harrelson) y Lefty (John C. Reilly), que hacen el dúo “Los Vaqueros Cantores”. El gag verbal entre ellos es así:

Dusty: You know, Lefty, I’ve never been able to study philosophy.

Lefty: Why’s that, Dusty?

Dusty: Because I always put the horse before the cart.

¿Reconocen dónde está el juego de palabras?

Dusty hace referencia a la filosofía, para después jugar con **the cart** (la conocida expresión “poner el carro delante del caballo”) con **Descartes** (el filósofo). Importante: la acción visual es totalmente independiente de la verbal, por lo que me gustaría que traten de resolver el problema de la traducción, o sea, imaginen un nuevo intercambio verbal, no necesariamente sobre filosofía

Calambures: modificación de una palabra o frase a través de la agrupación de distinto modo de las sílabas de esa palabra o frase. Famoso es el calambur del poeta Quevedo, que para ganar una apuesta (que se atreviera a llamar coja a la reina Mariana de Austria, que lo era en verdad) creó de inmediato un poema que le dijo a la reina, mientras le ofrecía un clavel y una hoja: “Entre el clavel y la hoja, Su Majestad **escoja**”.

Onomatopeyas: palabra (a veces, más de una) que imita el sonido de aquello que está describiendo. Las onomatopeyas se emplean mucho en dibujos animados, pero también como gag; se las suele ver en las *sitcoms*. Son un recurso cómodo para crear humor:

A tiene que salir de viaje esa noche y debe tomar un avión, pero lo olvida y está cenando con su novia, que es muy celosa y le hace escándalos cada vez que se va por trabajo, acusándolo de reunirse con otra mujer. B, buen amigo de A y conocedor de esa situación, llega al departamento de A y, al verlo junto con la novia, no sabe cómo recordarle a A que tiene que tomar el avión. Entonces, extiende levemente los brazos (a veces, ni eso) y empieza a imitar el sonido de motores de avión (¡rrrrrr!) mientras mira con ojos desorbitados a A, para transmitirle el mensaje.

Palabras compuestas: las constituidas por la unión de dos o más simples: correveidile, telaraña.

Para completar esta breve excursión por la panoplia del traductor de humor, tenemos un muy útil elemento, que el propio traductor puede ir construyendo:

Definecciones: definiciones hechas con sentido humorístico, de palabras existentes: anómalo (inflamación de la hemorroides); asfaltado: lo que el maestro le dice al alumno que no vio a clase; brújula (viéjula en una escó-bula); embolia (estar desnudío/a).

Con todos estos elementos, el traductor puede buscar el que mejor le convenga, u otros nuevos, para salvar la situación humorística. Cuando lo hace debe tener cuidado de que al traducir la acción previa al chiste y la posterior no resulten perjudicadas: si, por ejemplo, para resolver una situación de humor se ve inevitablemente obligado a cambiar el nombre de un personaje o a traducirlo, pues entonces tendrá que cambiar ese nombre en las escenas anteriores y posteriores al chiste. Eso es lo que quiero decir con “mantener la conexión con el resto de la acción”.

Hacer reír al espectador cuando y donde lo exige el argumento

Mucho, mucho más arriba éste era el punto a). Este punto se relaciona con el que acabamos de ver, pero es un aspecto más: es condición *sine qua non* que el traductor produzca (traduzca o cree) la situación humorística cuando y donde aparece. Los partidarios de la imposibilidad de traducir humor dicen que o hay que traducir exactamente lo que se dice, aunque se pierda el chiste (¡grave problema cuando la acción trae risas grabadas o se ve que los personajes ríen!) o bien hay que naturalizarlo, o sea, emplear palabras y expresiones propias del idioma de llegada.

Esto último se hizo con un dibujo animado traducido en Argentina, en el que se transformó nombres y lugares en otros propios del país: el efecto

fue muy malo. En mi opinión, la naturalización sólo se debe aplicar cuando la productora taxativamente nos diga que la traducción es únicamente para presentarse dentro de Argentina. Caso contrario, sostengo (y así lo enseño) que el traductor *tiene* que crear un chiste que haga reír al público, tal como lo pide el argumento.

Si el humor es mixto (lo que se dice tiene relación con lo que se ve), pues el traductor deberá ser más cuidadoso: la película se mira de comienzo a fin, se anota dónde aparecen las partes de humor, qué conexión tienen con la acción (si la tienen) y se estudia cuidadosamente los personajes: cómo hablan, su registro (una muy buena manera de crear humor es haciendo que gente común o incluso de niveles sociales bajos hable con lenguaje muy refinado:

Entra la mucama y, en vez de decir “La cena está servida”, podría ser algo así como “Los manjares para consumo nocturno están dispuestos para ser degustados”.

Este recurso es muy útil (lo mismo que al revés: alguien supuestamente educado que lanza un brulote) cuando la imagen muestra que los personajes no entienden (y se molestan) por la manera de hablar de otro.

La norma es respetar personajes y parlamentos, pero no en forma servil sino en función del trabajo: que el público se ría y que la jocosidad no perjudique el desarrollo de la acción anterior ni posterior al chiste.

Salvar, en lo posible, el envejecimiento de las situaciones que fueron humorísticas en su momento.

Como el traductor no puede rehacer el argumento, lo que hace es aplicar alguna de las tácticas a) o b), o sea, no explica de quién se trata ni de qué circunstancias, sino que se preocupa por salvar los parlamentos. Lo que sí debe hacer es hacer una breve investigación (libros, Internet) para saber las circunstancias que rodeaban a ese personaje y, sobre todo, si tenía alguna forma típica de hablar o decir cosas que se pudiera estar indicando en el chiste y que sirvan para hacer más cómoda la traducción. A menudo hay que retraducir películas antiguas (de la II Guerra Mundial, por ejemplo) y aparecen figuras históricas, sobre todo enemigas, satirizadas (Hitler, Mussolini, Hirohito...): la posibilidad de saber cómo hablaban (el sonido) esas personas es muy remota, pero sí cómo se comportaban en sus discursos y eso sí lo puede emplear el traductor, en especial si esas personas empleaban muletillas o frases predilectas.

Preparación del traductor como humorista

Acá doy una pequeña serie de propuestas para que el traductor se prepare como escritor de humor (¡después de todo, un traductor *es* un escritor!) y, si bien no son exhaustivas, brindan elementos básicos para ejercitarse:

1. No tener miedo de escribir. Esto puede parecer ridículo, pero es increíble la cantidad de profesionales que se apocan y, cuando se les pide que pongan en juego su propia creatividad, se echan atrás. Así que, a no temer. No los estoy alentando a rehacer una película sino a salvar su humor, que es siempre difícil de traducir.
2. Acopiar tesauros, listas de nombres propios, ejercitarse en la creación de términos según la lista de propuestas de arriba y, en especial, tener a mano palabras y expresiones de registro muy elevado, para crear situaciones de humor.
3. Es importante tener en cuenta que en el humor estadounidense ha tenido una gran influencia el idish, que es el idioma que hablaban los judíos europeos, los askenazíes, desde los siglos XVI y XVII. Este idioma ha permeado muchísimo el inglés moderno, debido a que gran cantidad de comediantes de Estados Unidos es judía, así como muchos de los grandes productores. Ya hay muchos de ustedes caídos debajo de las butacas, desmayados, por lo que no haré un análisis detallado de la cuestión, pero sí vemos este tema en el curso de traducción para TAV.
4. Recordar que el humor requiere de una resolución rápida, pero eso no entraña que el chiste en sí deba ser corto (observar la acción en la película), pero la resolución sí debe ser rápida (¡no como esta disertación, por ejemplo!) y esclarecer por completo la situación.
5. Si lo que estamos escribiendo nos hace reír, ésa es una excelente señal de que estamos bien encaminados.
6. Los dobles sentidos deben ser elegantes. Evitar en lo **im**posible los exabruptos y las palabras soeces: una cosa es el humor; otro, la ofensa.
7. Leer trabajos de autores de humor: Neil Simon, G.K. Chesterton, Ramón Gómez de la Serna... todo lo que se pueda y más aún. Buscar números antiguos de la revista y los libros de MAD Magazine.
8. Roma no se hizo en un día...y los escritores de humor tampoco. ¡Escriba lo más que pueda creando situaciones de humor: mande correos electrónicos o cartas en papel a sus amigos (sí trate de ser oportuno y, por ejemplo, evite decirles cosas graciosas a alguien que está esperando un pésame). Observe el mundo que lo rodea: siempre hay algo gracioso para extraer (¡incluso en los gobernantes, políticos y la variada gama de chupópteros (¡esta palabra sí existe, créanme, y no tiene algo que ver con lo que están pensando..!) que nos rodea.

Y con esto acabo con mi charla, no sin antes agradecer a los que aún están en pie, o sentados mejor dicho, pero no a los que me miran con los párpados cerrados.