



# Cómo traducir el humor con humor

Leo Hickey

El académico británico ofrece en este artículo algunos recursos para la traducción de humor y chistes. El autor dice que para traducir textos humorísticos hay que tener en cuenta la incongruencia, es decir la falta de adecuación o lo no esperado, y el análisis pragmalingüístico del texto original, que revela la base o la fórmula lingüística que produce el efecto causado en el lector o el oyente.

Es sabido que el humor viaja mal, que suele marchitarse en el trayecto más corto, llegando deshecho, si no muerto, a su destino, al trasladarse de un idioma a otro. Así sucede en no pocos casos, porque lo esencial del humor está íntimamente vinculado con aspectos del texto de partida que no dependen de la semántica, de lo que se dice y, por muy exactamente que se traduzca el importe semántico, el humor original desaparece en la traducción. Por ejemplo:

*The teacher is explaining proverbs to the children. She says: «Cleanliness is next to godliness. Now, Billy, what is cleanliness next to?».*  
«Impossible, Miss», says Billy.

El humor radica en que las oraciones análogas «*Cleanliness is next to godliness*» y «*Cleanliness is next to impossible*» son expresiones correctas y sensatas en inglés, pero la primera constituye un refrán y la otra no, siendo la preposición «*next to*» ambigua. Debido a ello, la traducción al español de una de las oraciones no se parece mucho a la de la otra, por lo que ninguna de ellas resulta graciosa: «*La limpieza se acerca a la divinidad*» y «*La limpieza es casi imposible*».

En este breve estudio analizo el humor para investigar en qué consiste y qué se puede hacer para preservarlo en la traducción. Nótese que el título se refiere a la traducción del humor, cuidándose de no prometer nada sobre la traducción de chistes o de otros textos humorísticos, ya que la diferencia puede ser crítica.

Una de las teorías más convincentes y respetadas sugiere que el humor deriva de la incongruencia. Como explica Jerry Suls:

*«One contemporary view follows directly from the observations of Hazlitt, Kant, and others in positing that incongruity is the necessary and sufficient element that elicits humor».*

Suls explica a continuación que no es la incongruencia de por sí lo que produce el humor, sino que éste proviene de una resolución o explicación de la misma.

*«Stated quite simply, the theory is that humor results when the perceiver meets with an incongruity (usually in the form of a punch line or a cartoon) and then is motivated to resolve the incongruity either by retrieval of information in the joke or cartoon or from his/her own storehouse of information. According to*

*this account, humor results when the incongruity is resolved; that is, the punch line is seen to make sense at some level with the earlier information in the joke».*

Christopher P. Wilson aclara que «*the appreciation of humour involves the perception and resolution of incongruity*», la cual puede apreciarse o bien en el fondo o en la forma textual. A lo que añade Paul E. McGhee:

*«Something unexpected, out of context, inappropriate, unreasonable, illogical, exaggerated, and so forth, must serve as a basic vehicle for the humor of an event...».*

Sin embargo, McGhee explica que la incongruencia puede acarrear también reacciones no humorísticas, por lo que, aunque necesaria, no parece ser suficiente para hacer reír. La diferencia entre la incongruencia humorística y la no humorística parece referirse a que nos presente o no alguna amenaza personal, es decir, a que tenga o no que ver directamente con nosotros, en cuyo caso puede estar muy lejos de producir un efecto humorístico.

### Leo Hickey

Es profesor, investigador y catedrático de la Universidad de Salford y traductor e intérprete especializado en temas jurídicos.

Es investigador de español en el Instituto de Estudios e Investigación Europeo.

Sus áreas de interés son: Lingüística, Estilística, Pragmática de la Traducción, Teoría y Práctica de la Traducción, Traducción Legal, Literatura Española.

Es editor del libro **The Pragmatics of Translation** (Clevedon: Multilingual Matters), y escribió en colaboración **Aproximaciones a la traducción** (Madrid: Instituto Cervantes).

En unos estudios anteriores, sugerí que la congruencia puede considerarse como una categoría subordinada a otra que podría denominarse la adecuación o *appropriateness*, dando lugar a un principio que postula que, a menos que haya motivo en contra, los seres humanos se comportan de una manera adecuada o apropiada a las circunstancias en las que se encuentran. Formulo este principio basándome indirectamente en el trabajo de ciertos psicólogos sociales como Erving Goffman, quien escribe:

*«In diagnosing mental disorder and following its hospital course, psychiatrists typically cite aspects of the patient's behavior that are 'inappropriate in the situation'... The rule of behavior that seems to be common to all situations and exclusive to them is the rule obliging participants to 'fit in'».*

No es fácil definir, ni siquiera reconocer, lo adecuado; sin duda, los criterios en los que se fundamenta varían de una situación a otra y de una cultura a otra. Sin embargo, suele referirse a lo esperado: el comportamiento o el lenguaje que se espera suele ser, por eso mismo, apropiado. De esto se deduce que un individuo puede decidir, en una situación, entre actuar de un modo apropiado o no, y cualquier acto no apropiado puede realizarse abiertamente o a escondidas. Dicho de otra manera, los actos que van en contra del principio de la adecuación pueden o bien contravenirlo abierta y flagrantemente, o bien resultar inadecuados como por accidente y sin querer. Puede que aquéllos sean los únicos que resultan graciosos.

Para los profesionales del humor no es urgente dividir o clasificar lo adecuado y lo inadecuado pero, para el traductor, esta división sería útil dado que algunas subcategorías son más reacias a la traducción que otras. En líneas generales, creo que, con vistas a su traducción, el humor puede dividirse en tres clases: el que depende exclusivamente del comportamiento o del conocimiento universal, el que se origina en algo específico de una sociedad o cultura, y el que se deriva de algún aspecto de la lengua.

El humor de la primera clase parece ser el más fácil de traducir e incluso de apreciar. Yo no veo justificación al-

guna para creer que los miembros de diferentes nacionalidades tengan un sentido del humor diferente, aunque sí estoy dispuesto a admitir que algunas sociedades ríen más que otras por razones de educación y convenciones culturales. Por ejemplo, el principio de la relevancia rige en todas partes y el humor que se deriva de la contravención del mismo es fácilmente traducible. En "La princesa durmiente va a la escuela", Gonzalo Torrente Ballester presenta a un Ministro de Educación que, antes que delatar a su patria, se declara dispuesto a suicidarse, a lo que le responde un ayudante:

«Acabaría usted tomando una dosis fuerte de veronal, si le da miedo la sangre o si no está autorizado para usar armas de fuego».

Aquí la obligación de tener permiso para usar armas de fuego es irrelevante si uno piensa utilizarlas para suicidarse. En la misma escena, y hablando de dos filósofos, Blücher y Krämer, el chambelán pregunta al ministro qué harían éstos en determinadas circunstancias, a lo que el ministro contesta:

«No sé qué harían Blücher y Krämer, y hasta es posible que Krämer no hiciera nada, porque está muerto».

Aparte de la implicación contravenida aquí, de que al afirmar una posibilidad se niega o rechaza toda seguridad por parte del hablante, la atenuación producida por «es posible» es tan efectiva que la primera parte de la oración viene a ser redundante.

La misma técnica es usada por Eduardo Mendoza en "El misterio de la cripta embrujada", donde el detective cree hablar con un marinero y termina parte de su narración con las palabras siguientes:

«De estos detalles y del hecho de que no respirara, inferí que estaba muerto».

Aquí los detalles en cuestión no pueden tener gran relevancia en comparación con el hecho de que no respirara el individuo. Para traducir estos textos no se presenta ningún problema.

En algunos casos habrá que adaptar el texto para que encaje con la cultura de la lengua meta, pero esta operación no es distinta de la realizada en

“Es sabido que el humor viaja mal,  
que suele marchitarse en el trayecto más corto,  
llegando deshecho, si no muerto, a su destino,  
al trasladarse de un idioma a otro.”

cualquier otra modalidad de la traducción. Incluso la ironía puede traducirse con pocos cambios de este tipo, al menos cuando ésta se deriva de discrepancias obvias entre lo narrado y lo que en la realidad hubiera ocurrido o probablemente ocurriera en la situación descrita. Al referirse el narrador de Eduardo Mendoza a un viaje en tren, cuenta:

«Durante el trayecto hojeé una revista que había sustraído del quiosco de la estación...  
'A Ilsa le va el sol', rezaba un artículo de fondo con más ilustración que texto».

El «artículo de fondo» es un subgénero periodístico muy español pero podemos suponer que habrá subgéneros parecidos en otras culturas: un «editorial» inglés, por ejemplo.

Ahora paso a describir las modalidades que me parecen más difíciles de traducir, a saber, las que dependen directamente de factores específicamente culturales, de la gramática de una lengua, de modismos o frases hechas y de juegos de palabras.

Un ejemplo del primer tipo podría ser el que se refiere al sargento que explica a los reclutas que el agua hierve a noventa grados; un recluta, licenciado, si no doctor, en física que está haciendo la mili le pregunta, con gran educación por supuesto, si está seguro de que el agua hierve a noventa grados y no, por ejemplo, a cien. El sargento le repite dos veces, con igual grado de educación por supuesto, que sí, que está seguro, y que se calle. A la

tercera vez ya el sargento se apea de su cátedra hasta el punto de consultar sus apuntes y se disculpa diciendo:

«Perdón, tienes razón,  
lo que hierve a noventa grados  
es el ángulo recto».

La gracia de este chiste está basada en una serie de factores sociales españoles: la fama de los sargentos, el servicio militar, más particularmente la milicia universitaria y, más que nada, el conocimiento del sistema métrico. Un traductor no podría dar por conocido ninguno de estos detalles por parte de un lector inglés.

Ocurre algo semejante con unos irlandeses que van a Roma para ver al Papa y, mientras esperan para verlo, van a una taberna a pedir una pinta de Guinness. El tabernero les explica que en Roma no hay Guinness pero que, a fin de cuentas, al Papa le gusta el coñac. Bien, pues, los chicos piden cada uno una pinta de coñac, se la beben, y cuando ya están tendidos en el suelo y sin poder moverse, uno le balbucea al otro:

«Oye, Patricio, si al Papa le da por este coñac no me extraña que tengan que llevarle a todas partes en el papamóvil ese».

Aquí la Guinness y la pinta forman la base cultural del humor y del problema de su traducción.

En cuanto a problemas de gramática, puedo citar a la señora que entra en una tienda de ropa femenina y pregunta a la dependienta:

«*May I try on that blue dress in the window please?*» A lo que ésta contesta: «*No, madam, you'll have to use the fitting room like everyone else.*».

Aquí el humor se deriva de la ambigüedad gramatical del inglés «*in the window*», que puede ser una frase adjetiva, en cuyo caso describe el vestido, o adverbial, en cuyo caso expresa dónde ha de probarse la prenda.

Naturalmente, el oyente interpretará la pregunta de la única manera razonable en la situación, es decir que «*in the window*» describe el vestido, hasta que la dependienta demuestra la ambigüedad y le obliga a cambiar la interpretación al oír la respuesta, lo que demuestra que la misma frase puede correctamente y con igual razón expresar dónde ha de probarse el vestido.

Semejante es la frase de Gonzalo Torrente Ballester que narra que uno de sus personajes, el rey, era tímido y que: «Le habían prevenido muchas veces contra el pueblo, que pone bombas y motes».

El humor de la frase, leve por cierto, depende del hecho gramatical de que en español el mismo verbo, «poner», se aplique a bombas y a motes, pura coincidencia quizá, ya que los dos actos son muy diferentes.

El mismo principio se manifiesta en el diálogo siguiente:

«Oye, ¿éste es tu barco?»  
— Sí, es mi barco; ¿por qué?»  
«— No, es que yo creí que era mucho más grande de lo que es».

– «No, no es mucho más grande de lo que es; en todo caso puede ser un poquito más grande de lo que es». El diálogo puede prolongarse en un sketch, que seguiría así:  
«Bueno, no sé, si te interesa, lo medimos. ¿Tienes un metro?... Alárgalo tú, ¿ves? Mide tres metros diez; ahora vamos a ver si mide más... pues no; ¿ves? sólo mide tres metros diez»... etc.

En cuanto a modismos o frases hechas, vemos que el uso de la desviación de tales frases para crear humor puede ser específico a un idioma, sin tener que coincidir con ningún otro. Por ejemplo, la princesa de Torrente Ballester grita al Cuerpo de Guardia:

«¡Eh, soldados, que cojan al señor Lutero y lo cuelguen incontinenti!» (237), en el que por «*incontinenti*» supongo que hemos de entender algo así como «*in fraganti*» o «en el acto», y que es la desviación de una frase jurídica, junto con cierta connotación sexual o urinaria, lo que le da su humor.

En “Vintage Stuff” de Tom Sharpe el informe escolar del alumno Peregrine Clyde-Browne da fe de su «*impeccable behaviour*», aclarando que «*he tries hard*». Luego continúa la narración:

«*It was only after another year of impeccable behaviour and hard trying that Mr Clyde-Browne approached the headmaster for a fuller report*».

«*Try hard*» es un modismo que no se presta a una generalización lingüística para dar «*hard trying*», y esta desviación es la que proporciona el humor. Algo análogo pasa con:

«*fellows... begin to think they're the cat's whiskers, what! For the rest of the term, Peregrine's presumed ambition to be any part of the cat's anatomy was eradicated*».

«*The cat's whiskers*» es un modismo, que sólo se da en esa forma y normalmente no puede extenderse a «*any part of the cat's anatomy*», lo que en sí tiene connotaciones de ciertas partes muy específicas de la anatomía del gato.

Los juegos de palabras suelen causar grandes problemas al traductor porque dependen de coinciden-

cias de importe semántico y fónico, lo que de una lengua a otra no puede esperarse. Ejemplos podrían ser:

«*How do you make an Irishman neurotic? You put two shovels against a wall and tell him to take his pick*»,

donde por casualidad «*take one's pick*» significa tanto «escoger» como «coger el pico».

«*What does a polite mouse say? – Cheese and thanks*».

Aquí el juego está basado en la frase «*Please and thanks*», que resume la esencia de la buena educación inglesa, y en el hecho de que el alimento clásico del ratón sea el queso, así que el juego se centra en la semejanza fónica de «*please*» y «*cheese*». Quizá uno de los mejores –o peores– ejemplos del juego de palabras sea el siguiente:

«*Dr Watson returns to Baker Street to find Sherlock Holmes painting the door of their house a bright, gaudy, yellow colour. 'What's this, Holmes?', enquires Watson. 'Lemon entry, my dear Watson'.*»

Se supone que todo el mundo sabe que la frase favorita de Sherlock Holmes al hablar con su amigo es «*Elementary, my dear Watson*», a lo que suena algo parecido: «*Lemon entry, my dear Watson*», pero ni coincide del todo con ella ni se desvía lo suficiente como para no ser identificable. El resultado es casi insufriblemente horrendo.

Una de las estrategias más comunes a las que recurren los traductores ante estos dilemas consiste en explicar al lector en qué se basa el humor, para que así sepa comprenderlo, si no apreciarlo. La explicación se hace o bien en el mismo texto o en una nota. Yo no soy partidario de esta estrategia ya que consigue precisamente lo contrario de una traducción, es decir destruir el humor, explicando en lo que hubiera consistido en el caso de no haberlo destripado el traductor. Yo preferiría incluso reemplazar un chiste u otro texto adjudicado como intraducible de la lengua de partida por otro completamente distinto en la len-

gua meta, ya que en ese caso, al menos, se proporcionaría al lector algo no sólo comprensible sino apreciable.

Sin embargo, quiero proponer un método general para la adaptación, si no la traducción, de textos humorísticos cuya esencia dependa de algún factor cultural o lingüístico de la sociedad de partida. Está basado en el concepto pragmático del acto de habla, o más precisamente en la fuerza perlocucionaria del acto, y en el análisis pragmalingüístico del texto que la da. No quiero apretar demasiado la exactitud del ajuste entre la perlocución y el método que propongo, pero creo que al menos éste dará una pauta para la solución de la mayoría de los problemas.

Ya se sabe que se realizan tres clases de actos al emitir un texto. Son la locución (lo que se dice), la ilocución (el acto que realiza el hablante o el escritor al emitir las palabras) y la perlocución («los efectos que siguen en los sentimientos, pensamientos o acciones de los oyentes o del hablante o de otras personas»). Si el traductor se pregunta cuál es el efecto producido o la reacción estimulada en el lector del texto, y cuáles son los medios lingüísticos utilizados para efectuar esa reacción, llevará buen camino para hacer un análisis del texto que le permitirá efectuar algo semejante en la lengua meta. No se pregunta simplemente: «¿Qué dice el texto?», ni siquiera «¿Qué hace el texto?» sino «¿Qué efecto se produce en el lector y qué medios lingüísticos han contribuido a ese efecto?»

Naturalmente, si el traductor decide o considera que la misma locución o su equivalente semántico, gramatical o lingüístico es capaz de causar el mismo efecto, entonces, pues adelante sin problemas. En este caso, la traducción literal lleva consigo el traslado de la fuerza perlocucionaria y del humor. Si el traductor decide que no es así, debe iniciar un análisis detallado del texto, buscando e identificando todos los elementos pragmáticos y lingüísticos que aporten algo al humor, para así



encontrar otros elementos efectivamente equivalentes en la lengua meta. Los ejemplos ya expuestos servirán para demostrar cómo se hace este análisis y cómo lleva a algo aceptable.

Empiezo con textos que dependen de factores culturales no lingüísticos. El sargento, la mili y el ángulo recto constituyen tan sólo el marco o el contexto del chiste en el que aparecen. El quid radica en la confusión supuestamente estimulada en la mente de una persona no superdotada — sea sargento o no — entre los grados de calor y los grados de los ángulos, ya que el vocablo «grado» denota ambos tipos de medida. Prescindiendo de lo secundario, vemos que la palabra «degree» coincide también en inglés en los dos sentidos, sólo que no todo el mundo sabría que el agua hierve a cien grados centígrados. Sin embargo, con decir «*ninety degrees centigrade*» el oyente se dará cuenta de ese dato. Entonces podría decirse algo así como:

*«I remember when I was at school, we had a brilliant physics teacher, I don't think. When he was teaching us the metric system he told us that water boiled at ninety degrees centigrade. Some bright spark who had got his fingers burnt more than once asked if he was sure. When it came to the third time, the teacher looked up his notes and said: 'I'm sorry, you're quite right; what boils at ninety degrees is the right angle'».*

Los irlandeses que van a ver al Papa y piden una pinta de Guinness pueden cambiarse en compañeros de Lepe o ciudadanos de cualquier otro pueblo, que piden un litro de San Miguel y terminan tragándose un litro de Benedictine, que es un buen licor hecho además por los frailes de San Benito.

La gramática suele ser menos flexible que estos factores culturales, aunque a veces se dan coincidencias inesperadas. Es el caso del texto «Creí que tu barco era más largo de lo que es», en el que dos formas verbales del pasado preceden a una forma del presen-

te en los dos idiomas que nos interesan, dando «*I thought your boat was longer than it is*» y haciendo innecesario cualquier otro análisis. El que empieza con la frase «*May I try on that blue dress in the window, please?*» no se presta a soluciones tan fáciles. El método que propongo nos obliga a empezar haciendo un análisis del texto. Este demuestra el hecho gramatical de que en inglés los sintagmas preposicionales («*in the window, at the door, under the bed*» etc.) desempeñan indistintamente una función adjetiva («*The dress in the window*» se refiere a un determinado vestido) y adverbial («*try on in the window*» expresa dónde se realiza la acción de probarse el vestido). En castellano, por el contrario, los sintagmas preposicionales desempeñan una función adverbial, de manera que «*dress in the window*» no equivale a «vestido en el escaparate» y la frase entera «¿Puedo probarme el vestido azul en el escaparate?» no es ambigua en castellano. Sin embargo, un artículo reciente de Hickey y Vázquez demuestra que existen en castellano cuatro preposiciones (de, para, con y sin) que se comportan más o menos de la misma manera ambigua que las inglesas. La solución se encuentra, pues, en la construcción de un diálogo sobre cualquier tema entre dos personas cualesquiera en la que se cambie de adjetivo a adverbial el uso de una de estas excepcionales preposiciones. Digo tema y personas cualesquiera, porque la esencia del humor no tiene nada que ver con la tienda, el vestido o las señoras, sino con la ambigüedad del sintagma adverbial. Así, se amontonan las soluciones:

«¿Ves ese chico con la gabardina puesta?»

—Sí, cómo no; si la gabardina no me afecta la vista en absoluto».

«¿Ves a ese chico sin corbata?»

—No, no le veo, y sí que llevo corbata».

«¿Ves a ese chico con gafas?»

—No, no las uso».

Según la clase de humor que queramos obtener, podemos seguir: «¿Quieres tomar un café con leche?»

—No, prefiero tomarlo contigo».

«¿Comiste con gusto?»

—No, comí con María».

Quiere decirse que, una vez analizado el rasgo lingüístico que crea el humor, ese rasgo puede dar de sí para muchos chistes gemelos o primos hermanos, eligiendo el traductor el revestimiento semántico que más le convenga.

Me interesa demostrar que el marco, el contexto, importa menos que la base lingüística y pragmática. Creo poder hacerlo proponiendo otras traducciones del mismo chiste, guardando el marco de la tienda si ésta se considera importante:

«Oiga señorita, ¿puedo probarme los zapatos del escaparate?»

—Vaya, señora, ni siquiera sabía yo que el escaparate tuviera pies.»

«Oiga señorita, ¿puedo probarme ese jersey sin cuello?»

—Si señora, yo le ayudo» o

«Pero señora, si usted tiene un cuello muy hermoso».

Combinando el marco de la tienda y la ambigüedad de la preposición, se da:

«Oiga señorita, ¿puedo probarme ese traje de noche?»

—No señora; cerramos a las ocho».

En cuanto al pueblo que pone bombas y motes, lo que importa es encontrar, o bien un verbo que admita uno de los mismos complementos directos más otro diferente, o bien dos complementos que permitan mantener el mismo verbo, según el sentido del texto original. Habían prevenido al rey contra el pueblo porque éste era capaz de poner bombas (peligrosas) y motes (desagradables al monarca). Se trata, pues, de un zeugma y, una vez sabido esto, importa poco qué palabras se utilicen para revestirlo. Así que se podría ser:

«*the people who throw bombs and fits*»,  
o «*people who wear nice smiles and you down*».

Quizá deba aclarar que no sugiero que nos apartemos de la semántica por sistema, sino que busquemos el mismo efecto humorístico, u otro mejor incluso que el del original, antes que mantener lo secundario. Natural-

**“Los juegos de palabras suelen causar grandes problemas al traductor porque dependen de coincidencias de importe semántico y fónico, lo que de una lengua a otra no puede esperarse.”**

mente, en aquellos casos en los que la semántica sea relevante, habrá que respetarla:

«*people who plant bombs and nasty thoughts*», «*bombs and seeds of suspicion*», o mejor aún: «*nasty thoughts and bombs*» o «*seeds of suspicion and bombs*».

El vocablo «*incontinenti*» se analiza como ultracorrección, según el método que propongo. Entonces, lo que hay que buscar es cualquier ultracorrección, latinismo o cultismo que no encaje en el contexto, como:

«*Guards, grab that heretical monk Luther and string him up by his versicles*».

No creo que importe mucho el que Lutero no escribiera en la realidad versículos sino tesis, pero los puristas pueden preferir:

«*Guards, grab that heretical academic Luther and string him up by his theses*».

«*Hard trying*» se analiza como un uso de los elementos de un modismo por separado, cuando éste existe sólo como unidad integral; importa que conste primero el modismo en su forma unitaria para sentar el contexto y el pretexto para su deconstrucción.

En nuestro ejemplo podríamos decir: «Peregrine dio en el clavo pero el clavo en el que dio tenía mal sabor» o bien: «Peregrine fue al grano pero el grano al que fue no era de arena sino de cal».

«*Fellows... begin to think they're the cat's whiskers, what! For the rest of the term, Peregrine's presumed ambition to be any part of the cat's anatomy was eradicated*», depende del modismo «*The cat's whiskers*» (ser el summum, el no va más o el rey del mambo), que no permite cambios dentro de la categoría superior o superordinada («*any part of the cat's anatomy*»), ya que está restringido a su uso en aquel modismo. Conviene buscar cualquier expresión que contenga un elemento que se pueda utilizar fuera de la misma, para luego emplear un término semánticamente superordinado. «Algunos tíos creen que son la monda», «la flor y nata», «el rey del mambo»:

«Durante el resto del trimestre Peregrine no ambicionó ser ninguna parte de la naranja», «ninguna parte ni de la planta ni de la leche», «no mostró ninguna clase de talento para la música».

Pasaré ahora a los juegos de palabras puros. El principio sigue siendo el mismo, es decir, que las palabras en juego importan menos que el juego en sí. Antes de entrar en el asunto, conviene aclarar que la reacción, la perlocución, causada por el juego de palabras, no es normalmente la carcajada abierta y sana si-

no más bien una sonrisita de horripilante aburrimiento. Es el caso del pico que debe coger el irlandés y la puerta color de limón de Sherlock Holmes. En castellano como en inglés las palabras «pico» o «picar» y «pick» tienen varias acepciones: pico de picar piedras, pico de cerrar el pico, picar aperitivos o el picar de un mosquito, por ejemplo. Casi cualquier combinación de dos acepciones, nominal o verbal, servirá para resolver el problema:

«¿Cómo se vuelve neurótico a un piloto tonto?

—Le pones delante unas tapas y le dices que pique»; o

«¿Cómo vuelves neurótico a un picapedrero tonto?

—Le das sus herramientas y le dices que cierre el pico.»

Respecto a lo del ratón que dice «*Cheese and thanks*», sólo importa el juego de palabras y alguna asociación con ratones. Pero si se estima que hay que mencionar explícitamente al ratón, por ser relevante, puede decirse:

«¿Cómo terminan los ratones sus llamadas telefónicas?

—Con un abrazo o un queso».

En el texto del «*lemon entry*», que en mi opinión representa el juego de palabras en su esencia, estamos restringidos a una palabra inglesa y su traducción consagrada: es decir «*Elementary*» y «*Elemental*», no pudiendo salir de esta categoría. Se trata, pues, de buscar una palabra o unas palabras que tengan un valor fónico semejante a «*Elemental*» en castellano, pero que no coincidan con «*Elemental*», ya que es la casi coincidencia total, la que produce el resultado horripilante. Una vez elegida la palabra o palabras, es decir, empezando por el final, se monta cualquier historia más o menos inverosímil y que puede tener mucho o poco que ver con Sherlock Holmes.

Por ejemplo: «El doctor Watson vuelve a su casa de Baker Street para encontrarse con Sherlock Holmes paseándose delante de la puerta con un caballo de la brida.

—Pero, Holmes, ¿qué caballo es éste?, pregunta Watson.

—El semental, querido Watson». Otra versión podría ser:

«Holmes llega a casa de Watson invitado a una pequeña fiesta.  
—¿Qué quiere usted tomar con los cream crackers, Holmes?» pregunta.  
—El Emmental, querido Watson».

Vuelvo al proverbio «*Cleanliness is next to godliness*» donde el humor se derivaba del hecho de que cualquier desviación de la fórmula conocida constituye una incongruencia con tal de que ésta tenga algún sentido literal. Por lo tanto, la solución no es una frase sino una fórmula, una plantilla, que puede explotarse para muchas versiones, según el contexto.

«De noche ¿cómo son los gatos, Jaimito?  
—Muy ruidosos, animalitos, invisibles» etc.  
«A quien madruga Dios le...?  
—Arruga, da sueño» etcétera.  
«Muchos van por lana y vuelven resfriados, con tergal, a las ocho» etcétera.

Termino combinando las dos partes de mi estudio para aclarar que, para traducir textos humorísticos cuyo nivel semántico no proporcione de por sí el resultado deseado, importan dos principios: la incongruencia, es decir la falta de adecuación o lo no esperado («El semental» por «Elemental», «gatos ruidosos» por «gatos pardos»), factor que debe resolverse de alguna manera al final, y el análisis pragmalingüístico del texto original que revela la base o la fórmula lingüística que produce la perlocución o efecto causado en el lector o el oyente (semejanza fónica entre «Elemental» y «El semental», ambigüedad semántica de la voz «pico», uso adjetivo o adverbial del sintagma «in the window»). En mi opinión, estos dos principios nos proporcionan un método que quita la prioridad a la equivalencia semántica, que en otras modalidades de la traducción tanta importancia tiene, para concedérsela a la pragmática.

Artículo incluido en el volumen:  
**Aproximaciones a la traducción**  
(selección de los artículos  
presentados en el «Simposio de  
Traducción español-inglés»  
celebrado en la Universidad  
de Salford en marzo de 1996),  
editado por el Instituto Cervantes.

Publicado asimismo en:  
<http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/>

© Instituto Cervantes (España).

## Es muy común que el traductor audiovisual sea fanático de cine

Una experta en el subtítulo de series y películas recomienda conocer a fondo las culturas a las que se dirige el trabajo. Ser intérprete y/o entendido en cine son herramientas que ayudan en esta profesión.



—Si hubiera una segunda carrera que el traductor de subtítulos y doblaje debiera hacer, ¿cuál sería?

—Creo que una de las cosas que más necesita el traductor de subtítulo y doblaje es conocer a fondo la cultura o las culturas fuente. En lo personal, tuve que aprender por mi cuenta cuestiones de cultura popular, en especial de los EE.UU., que es de donde proviene la mayor parte del trabajo, ya que durante la carrera, el énfasis estaba puesto en Gran Bretaña y en una educación más formal en literatura e historia. Por otro lado, en el caso de los documentales, los conocimientos ya no son exclusivamente sobre la cultura fuente, sino generales, así que es difícil hablar de una segunda carrera específica. Sin embargo, una carrera que me resultó de gran utilidad fue la de interpretación simultánea, porque mejora la velocidad de traducción, implica la práctica de la paráfrasis —importantísima para la traducción audiovisual— y exige la traducción al inglés, además de mejorar la audiocomprensión y exponernos a distintas variedades de la lengua fuente.

—¿Existen posgrados para este tipo de trabajo? ¿Qué materias o seminarios ideales debería tener una especialización de este tipo? ¿Cuál es su recomendación?

—En el país no existen posgrados formales en traducción audiovisual, que yo sepa; y en el exterior, hay pocos. Algunos que existían cerraron porque según ellos, había demasiados alumnos y poco mercado. Tal vez lo que falló fue el tipo de contenidos que se enseñaban. Hoy en día, la traducción audiovisual es mucho más específica que hace 15 años. Hay muchos tipos de trabajo diferentes. Los programas de subtítulo son más complejos y precisos, por ejemplo; y es necesario ser muy detallista para que el producto quede como se espera. También es preciso conocer a fondo tanto la lengua fuente como la meta, porque, de hecho, a veces trabajamos sólo con la lengua fuente. Si tuviera que recomendar materias para una especialización, como dije antes, las cuestiones culturales tendrían prioridad, y por supuesto lengua y fonética. También sería importante incluir análisis del discurso y conceptos básicos de cine.

**Gabriela Scandura** es Traductora técnico-científica y literaria e intérprete (inglés-español) y realizó una Maestría en Traducción Audiovisual.

Ha llevado a cabo más de 500 traducciones audiovisuales (videos institucionales para Coca Cola, Pfizer, etcétera; películas, propagandas, series y miniseries, documentales, dibujos animados y telenovelas, tanto al inglés como al español). Ejemplos: *Taken*, *Road to Perdition*, *Sex and the City*, *X Files*, *Platoon*. Trabajó en subtítulo de obras de teatro como *An Ideal Husband*, *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Richard III*.

Hizo interpretaciones para el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

Es miembro del Comité de Medios de FIT desde 1993 y Presidenta del Comité de Medios de FIT en la actualidad. Publicó "Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling", en *Meta*, Vol. 49, N° 1, abril de 2004.