

Reírse, una cuestión de contrastes

*Marta Mateo Martínez-Bartolomé
Univ. de Oviedo*

El contraste es uno de los elementos que aparecen más frecuentemente en la creación de humor y que contribuyen en mayor medida a la producción del placer asociado al efecto humorístico. De hecho, hay estudiosos del tema que definen el humor como la expresión o percepción de cualquier tipo de incongruencia que se manifieste en un contexto verbal o situacional y que resulte cómica o produzca diversión: "It represents a distortion in at least one element of a situation or utterance contrasting with an expected norm. [...] Within the aesthetics of the incongruity, the humoristic author plants in the reader an association of concepts within ideas, situations or modes of representation of characters or elements normally not associated" (Seaver, 1980; en Niedzielski, 1990: 240). Tanto si se trata de una yuxtaposición inesperada de cosas o hechos opuestos en una situación dada, y que mueve a un observador a risa, como si es un juego consciente que realiza un hablante con las normas lingüísticas invitando a su interlocutor a la sonrisa, la incongruencia y el contraste están en la base del efecto humorístico y el placer que éste genera.

Ese sentimiento agradable se debe en parte a que el humor nos permite situarnos psicológicamente por encima de nuestra propia realidad, proporcionándonos un placentero sentimiento de superioridad: el hallazgo de similitudes y relaciones entre realidades opuestas o normalmente no asociadas entre sí desata un espíritu de complicidad

entre aquellos que han sido capaces de percibir la incongruencia verbal o contextual, que les hace sentirse superiores a los que no han sido tan astutos y a las víctimas del chiste o situación humorística. Freud explicaba el efecto placiente que nos producen los chistes como resultado del considerable *ahorro del gasto psíquico* que nos permiten y en su explicación ocupa precisamente un lugar primordial el juego de contrastes: en los chistes en los que una misma palabra (o palabra análoga) nos traslada de una realidad a otra lejana, nuestro placer se debe al ahorro de gasto psíquico que experimentamos al haber podido movernos de un círculo mental a otro con tanta facilidad: "El placer que proporciona tal «corto circuito» parece asimismo ser tanto mayor cuanto más extraños son entre sí los dos círculos de representaciones enlazados por la palabra igual; esto es, cuanto más alejados se hallan uno de otro y, por tanto, cuanto mayor es el ahorro de camino mental procurado por el medio técnico del chiste" (Freud, 1973: 110).

Asimismo, el humor nos ayuda a superar tanto coerciones internas (nuestros propios miedos e inhibiciones) como externas (impuestas por nuestras relaciones y normas sociales). De ahí que tenga también un efecto liberador. Delia Chiaro (1992: 7-8) recuerda cómo en la mayoría de las sociedades occidentales existe siempre un grupo más débil dentro de la comunidad, que es objeto de chistes despectivos con los que los receptores de la comunidad más grande dan salida a un sentimiento reprimido de superioridad. Así, los irlandeses sufren por parte de los ingleses los mismos chistes que los polacos en EEUU, que los belgas en Francia o los portugueses en Brasil. Sin embargo, la misma autora señala que esta actitud despectiva de la comunidad más grande hacia grupos étnicos más pequeños quizá no se deba a un sentimiento de superioridad sino precisamente a todo lo contrario, como demuestran estudios recientes realizados en EEUU: hay quien defiende que los negros, los judíos, los italianos y los portorriqueños representan cierta amenaza económica y sexual a la clase media blanca americana, de modo que esos chistes humillantes podrían ocultar un sentimiento reprimido de miedo y ansiedad por parte de esta última más que de superioridad (Chiaro, 1992: 8).

En resumen, gracias al humor podemos superar nuestros miedos y frustraciones, jugar con la realidad, y quizá incluso encontrar cierta coherencia en nuestras vidas. Curiosamente, el humor hace esto desbaratando las normas lingüísticas y discursivas, trastrocando las

expectativas de los interlocutores y asociando ideas disparatadas o normalmente alejadas entre sí; en definitiva, explotando el potencial de contraste e incongruencia presente en el lenguaje y en toda realidad.

El contraste como mecanismo humorístico

El contraste se manifiesta de diferentes formas, dado que todos los elementos lingüísticos, paralingüísticos, visuales, sonoros y pragmáticos de la situación comunicativa se pueden explotar con el fin de conseguir el choque cómico entre dos elementos "mal avenidos". Aparece además en distintos tipos de textos humorísticos: en el humor lingüístico (juegos de palabras y ambigüedad), en la ironía, en los chistes de tipo cultural, en los cómics, en las comedias y en las narraciones cómicas. Veamos algunos ejemplos de sus distintas manifestaciones a modo de ilustración.

En muchos chistes se recurre a la *discrepancia léxica* entre dos términos con el fin de dar lugar a una comparación inesperada:

1.a *What is the difference between democracy and socialist democracy? About the same as between a chair and an electric chair* (Niedzielski, 1990: 250).

1.b *"Figures don't lie, but liars will figure"* (Niedzielski, 1991: 152).

El contraste está también en la base de los juegos de palabras, en los que se explota la inesperada pertinencia en un mismo contexto de dos (o más) sentidos presentes en un mismo vocablo en un caso de homonimia.

En otras ocasiones, es el juego con los *elementos paralingüísticos* del lenguaje el que puede crear comicidad, al emparejar un tono de voz o una curva de entonación con un contexto lingüístico con el que normalmente no se asociarían según las expectativas lingüísticas y pragmáticas de los hablantes. Un ejemplo lo encontramos en el programa vespertino de RNE que dirigía Julio Cesar Iglesias estos últimos años y que contaba con una sección dedicada a parodiar a políticos españoles. Las caricaturas de Leopoldo Calvo Sotelo y de Manuel Chaves se basaban precisamente en la combinación inesperada e incongruente del tono de voz y de la entonación con los contenidos semánticos de sus intervenciones: Calvo Sotelo era el protagonista del denominado "Poldo

Mix", en el que el ex-primer ministro contaba chistes malos con la seriedad y poca gracia con que se le suele recordar. El humor surge ahí no sólo del hecho de haber elegido a este político para una sección dedicada a contar chistes, sino sobre todo del tono que emplea para ello, serio, soso e incluso didáctico, dado que al final de los mismos se ve siempre en la obligación de explicar su "gracia", pues a sus interlocutores se les ha escapado inevitablemente. Por su parte, Manuel Chaves era constantemente invitado por Felipe González a animar sus intervenciones con expresiones típicas andaluzas, como "¡Olé!" "¡Ayba!" y "¡Nonaino!", con el fin de darles más salero. El humor reside en este caso en el hecho de que el efecto conseguido es precisamente el opuesto, dada la poca naturalidad con que el político andaluz pronunciaba dichas interjecciones, que además solía insertar en el lugar erróneo.

Los rasgos suprasegmentales no requieren necesariamente la forma oral para su uso cómico. De hecho, a veces se explota la ambigüedad de la forma escrita respecto a la acentuación y la entonación con el objeto de jugar con las expectativas discursivas de los hablantes, como ocurre en el siguiente chiste inglés:

2. *How do you make a cat drink? Easy, put it in a liquidizer* (Chiaro, 1992: 33).

Normalmente el receptor de dicha pregunta esperaría un patrón acentual con el núcleo en *DRINK* y otorgaría a esta palabra una función verbal. La respuesta se basa precisamente en el patrón contrario, con el núcleo en *CAT*, como correspondería a dicho sintagma (*cat drink*) cuando funciona como compuesto nominal. Así, la respuesta esperada, que tendría que ver con las formas de alimentar a un gato, se sustituye por otra inesperadamente cruel, en la que el gato se convierte en el ingrediente de un cóctel (Chiaro, 1992: 33). Dicho juego no sería posible con un soporte oral, dado que la acentuación otorgada a la pregunta desharía la ambigüedad de la forma escrita.

También se pueden explotar los *signos visuales* de la situación comunicativa con el fin de crear una incongruencia cómica con el contenido del mensaje verbal. Esto ocurre a menudo en los comics, en los que el soporte visual puede contradecir al texto que le acompaña al objeto de crear humor. Es el caso de la siguiente tira de Carlitos y Snoopy, en la que el aspecto de "Papo" choca con su excusa para no

llevar gorra, siendo esta colisión entre los signos visuales y los verbales la que produce comicidad:

3.



En otros casos la discrepancia entre el texto y el soporte visual es el motor de la ironía y el sarcasmo, como en esta otra tira de Carlitos y Snoopy, en la cual el estado de la niña contradice hasta tal punto la lógica o veracidad de sus palabras que el receptor se ve obligado a buscar un segundo sentido al texto verbal:

4.

Carlitos y Snoopy

Charles M. Schulz



Cuanto más obvia sea la incongruencia y menor la ambigüedad -y por tanto más evidente sea el sentido no literal del texto-, más cerca

estaremos del sarcasmo y menos de la ironía, en la cual se da una mayor dosis de ambigüedad.

Los *signos proxémicos y kinésicos* de la comunicación entran en juego también en el cine y en teatro, creando comicidad cuando, en lugar de apoyar al texto verbal en su transmisión del mensaje, entran en contradicción con él o ponen de manifiesto la discrepancia entre las acciones o intenciones de los personajes y sus palabras. El efecto humorístico puede proceder de cualquier elemento escénico: música, decorado, gestos, vestuario, etc. Todos recordamos el cómico aspecto de Charlot, con un elegante traje que le venía grande, sus peculiares andares, y la cara triste y seria que contrastaba con las risas que provocaba. Las acciones de los personajes pueden resultar incoherentes entre sí en un mismo contexto: las obras del dramaturgo británico Alan Ayckbourn se caracterizan por la maestría con que manipula todo el componente escénico del teatro para crear comicidad, la cual descansa tanto en el texto verbal como en el uso que hace Ayckbourn de los decorados, el atrezzo y los movimientos de los personajes¹. En el acto II de su famosa obra *Absurd Person Singular*, el humor descansa en la disparidad entre las acciones y estados de ánimo de los personajes en la misma escena: mientras la desesperada Eva hace varios intentos de suicidio, Sidney trata de desatascar el fregadero y Ronald arregla una toma de luz.

La incongruencia a veces no procede de la disparidad explícita entre las palabras de los personajes y los signos visuales sino, de forma más implícita, de lo improbable de sus palabras en vista de lo que conocemos de su carácter o de la situación. Tal es el caso de la siguiente tira de Garfield, cuyo pensamiento resulta cómicamente inesperado no sólo por obligarnos a asociar el romanticismo con algo tan prosaico como son las huellas de sus labios en la nevera producidas por la glotonería, sino también, y quizá principalmente, por venir de boca de él:

1. "Over and above [his] technical virtuosity, there is the fact that Ayckbourn is such an outstanding visual dramatist" (W. D. Howarth (1987), "English Humour and French Comique?: The Cases of Anouilh and Ayckbourn" en *New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies*, Number 3, summer 1987: Comedy, pp. 72-82).

Garfield / Carlitos y Snoopy



El humor juega continuamente con un elemento de sorpresa y contraste, lo cual se pone más de manifiesto en los casos de *trastrocamiento de las expectativas*, en los que la comicidad se basa en la destrucción de las expectativas del receptor, sean éstas de tipo discursivo, semántico, lingüístico, pragmático, o cultural. En realidad, en todo tipo de humor se juega con las normas lingüísticas y con el conocimiento del mundo del receptor, pero existe un tipo de humor donde el trastrocamiento de dichas normas es el motor principal, y donde más claramente se incumplen el Principio de Cooperación² de Grice y sus máximas conversacionales. Es el humor característico de Oscar Wilde, cuyos personajes ponen patas arriba lo que regulan las normas sociales y discursivas, otorgando finales inesperados a sus afirmaciones, utilizando un tono serio para hechos triviales y un tono informal para asuntos normalmente importantes, abrigando opiniones que desbaratan la moral y el conocimiento de mundo de los espectadores, etc.

También es ése el mecanismo de muchos chistes basados en el factor sorpresa y en la incongruencia, elementos que aparecen en su clímax, denominado en inglés el "locus" o el "punch": "the point at which the recipient either hears or sees something which is in some way incongruous with the linguistic or semantic environment in which it occurs but which at first sight had not been apparent" (Chiaro, 1992: 48).

Ese trastrocamiento puede llegar por diversos cauces. Así, se puede jugar con las reglas de la conversación, malinterpretando la función discursiva de una frase: otorgando, por ejemplo, a una pregunta retórica un valor literal de cuestión, o a una queja el valor de una simple afirmación, etc.; alterando, en definitiva, la fuerza ilocutiva de las oraciones, como ocurre en los siguientes ejemplos:

2. "Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. One might label this the *cooperative principle*." (H. P. Grice (1975), "Logic and Conversation", en P. Cole y Morgan, J. (eds.). *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*. Nueva York: Academic Press, p. 45).

- 6.a- *A patient visited a doctor and told him:
 "Doctor, while sleeping, I always see a camel."
 "Have you seen a psychiatrist?", asked the doctor.
 "Never, all I have seen was only a camel," replied
 the patient (Niedzielski, 1990: 251).*
- 6.b- *A diner in a restaurant asked the waitress what
 flavours of ice cream were on the menu. The
 waitress answered in a very hoarsewhisper: "Vanilla,
 chocolate, and blackcurrant." Sympathising with her
 condition, the man asked: "Do you have laryngitis?"
 "No," croaked the waitress, "just the vanilla,
 chocolate and blackcurrant."*

En otras ocasiones, se interpreta incorrectamente una expresión o se explota la ambigüedad inherente al lenguaje o la vaguedad referencial de un término, lo cual puede hacerse mezclando humor de tipo cultural, como en el segundo de los dos chistes siguientes:

7.a - *During a statistics lesson, the teacher says: "In
 Tokyo a man gets run over every five hours." "Oh,
 poor thing!", remarks a pupil (Chiaro, 1992: 43).*

7.b - *Two Indians from Montana walked into a hotel in
 Washington, D.C., went up to the desk, and asked
 for a room. The desk clerk says, "Do you have
 reservations?". And one Indian says, "Yeh, we got
 lots of reservations back in Montana" (Niedzielski,
 1991: 156).*

También se suele jugar con las frases hechas y los modismos, recurriendo inesperadamente a su sentido literal, lo cual desconcierta completamente al receptor, dado que el sentido figurado ha desbancado a aquel en el uso común de la lengua. Otras veces, se explota la familiaridad del receptor con ciertas fórmulas discursivas de manera que lo que llega es lo contrario a lo esperado: en la mayoría de las culturas lingüísticas existen ciertas fórmulas introductorias de los chistes, del tipo de "Estaban mil chinos...." "¿En qué se parece...?" "¡Mamá, mamá!,..." Curiosamente, a pesar de que el oyente sabe así que va a oír un chiste, esto no destruye el efecto placiente del mismo: al contrario, es la mezcla de las expectativas creadas por la fórmula con la sorpresa que viene después en el "locus" del chiste la que crea la comicidad final. En ocasiones, se explota incluso la misma fórmula, adelantando sobremanera el clímax, como ocurre en el siguiente chiste británico, que incluye además un componente cultural:

8. -"There was an Englishman and an Irishman and ... BANG!" (Chiaro, 1992: 73).

Finalmente, no siempre son las expectativas lingüísticas y discursivas las que se trastocan sino que con frecuencia se desbaratan también las culturales, mediante razonamientos absurdos o al menos alejados de la lógica común, o mediante el incumplimiento de lo que esperaría el receptor por su conocimiento del mundo y las normas sociales de su cultura:

9.a - *We cannot keep horses at home. Think about the smell.*

Don't worry, they'll get used to it (Niedzielski, 1990: 250).

9.b - *TEACHER: "If you had 10p, and you asked your dad for another 10p, how much would you have?"*

BOY: "Er, ... 10p, sir."

TEACHER: "You don't know your arithmetic, boy!"

BOY: "You don't know my dad, sir."

También suele utilizarse este mecanismo para crear humor de tipo cultural, como ocurre en los siguientes chistes -procedentes de Rusia (a), de la antigua Alemania Oriental (b) y de EEUU (c) respectivamente-, en los que, mediante el trastrocamiento de las expectativas, se hace burla de ciertos aspectos de la realidad rusa y norteamericana:

10.a - *"If you are elected mayor, will you help my son get an administrative position?"*

"And what does he know?"

"Absolutely nothing!"

"Good! That means we will not need to retrain him" (Niedzielski, 1991: 153).

10.b - *A Japanese worker says to a Russian worker: "In a normal day, I work four hours for myself, two hours for the Emperor, and two hours for Japan."*

The Russian replies: "I also work four hours for myself. We have no emperor, so I don't need to work for him; I don't work for Japan either" (Niedzielski, 1991: 156).

10.c - *Overheard in a grocery store:*

"Do you have a small tube of toothpaste?"

"Sure, here it is!"

"But it says big on it!"

"That's the smallest we have."

"What other sizes do you have?"

"Family and jumbo" (Niedzielski, 1991: 155).

Finalmente, el contraste se encuentra en la misma base del funcionamiento de la *ironía*, que, según Muecke (1969: 19-20), se basa en la presentación simultánea de dos realidades entre las que ha de haber cierta oposición en forma de contradicción, incongruencia, etc., así como una víctima inocente a la que vaya dirigida la ironía. Lo verdaderamente importante del acto irónico no es la verdad oculta sino la diferencia entre el sentido aparente y el verdadero, el modo en que el sentido oculto se trasmite al receptor-víctima, dado que en ningún momento hay deseo de engaño sino que el sentido oculto ha de salir a la superficie para que la ironía tenga éxito: "In deceptions there is an appearance that is proffered and a reality that is withheld, but in irony the real meaning is meant to be inferred either from what the ironist says or from the context in which he says it; it is 'withheld' only in the weak sense that it is not explicit or not meant to be immediately apprehensible" (Muecke, 1982: 35).

Tanto la ironía como el humor explotan al máximo las posibilidades del lenguaje y ponen continuamente a prueba las reglas de la comunicabilidad. Bertrand (1989: 91-96) distingue el funcionamiento de ambos señalando que mientras la ironía realiza un juego con las relaciones paradigmáticas, puesto que deja abierta la posibilidad de interpretación del valor contrario al que se manifiesta explícitamente, el humor explota las relaciones sintagmáticas, desbaratando el orden discursivo y su lógica previsible.

Las técnicas de la ironía son múltiples (vid. Muecke, 1982). Citaremos por ello sólo tres ejemplos tomados de Muecke (1982: 8-13) en los que, bien una atenuación inapropiada (a), bien la aparición de una inesperada verdad en una expresión meramente formulaica (b), o una cínica recomendación contraria a lo comúnmente aceptado (c), revelan la existencia de dos realidades simultáneas y opuestas, conscientes o inconscientes, que forman el eje de un caso de ironía:

11.a - *"The Government has made small slips before, of course. It has made minor errors of economic policy. It has occasionally deported the wrong people. It has gambled on the wrong defence system. It invaded the wrong country. All these peccadilloes could be forgiven. ...But now a member of the Government has slept with the wrong woman, and as a consequence severely strained this country's newsprint resources. (Mychael Frayn, commenting on the Profumo case, The Observer, 1963).*

11.b - *Death notice:*

B....., Francis William. On July 19th, at Caulfield Hospital, loved husband of Rita, beloved father of Len, Margaret (Mrs Jenkins), Rev. Fr. Bill, Peter, Jim, Rosemary (Mrs Foster) and Tim, fond father-in-law of Nona, Alan, Monica, Lorraine, Paul and Kate, loved grandfather of 41 grandchildren and 2 great-grandchildren.

Rest in peace.

11.c - *"When all else fails, read the directions" (printed on a can of paint).*

La traducción del contraste humorístico

Todos los ejemplos anteriores muestran cómo el humor implica casi siempre la ruptura con algún tipo de norma, ya sea lingüística, socio-cultural o pragmática. Esto tiene especial relevancia para su traducción, dado que las normas son específicas de cada cultura y las expectativas con las que juega el humor serán por tanto distintas para los receptores de un contexto cultural y de una lengua determinados. Además, si cada polisistema tiene su propio conjunto de normas, también posee su forma particular de jugar con ellas, que incluye unas reglas y unos límites que vienen dados por la lógica colectiva de la comunidad y la lógica particular de cada miembro de la misma:

[T]he perception or expression of humor is determined by the collective logic of a given community and the resultant private logic of each

member of that community. Most of these members realize the limits within which an incongruous distortion is humorous. Trespassing beyond these limits may puzzle or upset the reader or the listener. If the distortion causes too much tension, the result may be tragic rather than humorous (Niedzielski, 1991: 140).

Esto implica que nuestro sentido del humor se va formando con nuestra experiencia dentro de la comunidad, de la misma manera que aprendemos y adquirimos nuestros hábitos, sistema de valores y actitudes en todas las facetas de la vida: "Our sense of humor is not innate. It is acquired imperceptibly along with the other attitudes taught by each society. [...] By imitation, [a child] learns when it is considered proper to laugh, and his laughter becomes the result of conditioning, an automatic response to the stimuli accepted as humorous by his society" (del Corral, 1988: 25). Cada comunidad tiene, por tanto, su "humor nacional", que no sólo decide los temas que mueven a sus miembros a risa sino que también regula tácitamente en qué momento, con qué interlocutores y en qué contexto son apropiados el humor y la risa. De ahí que a menudo las distintas culturas se acusen unas a otras de no tener sentido del humor, cuando lo que ocurre es que cada una tiene lo que Tymoczko (1987: 87-88) denomina su propio "paradigma cómico", que decide lo que le resulta cómico y lo que no y que depende de su particular manera de percibir la experiencia humana en su conjunto. Dicho paradigma no es algo teórico sino que se adquiere con la práctica, a base de escuchar chistes y de aprender a interpretar determinadas situaciones como humorísticas. Vamos así configurando nuestra predisposición a lo cómico, "and such predisposition is the very basis of humor" (del Corral, 1988: 25).

Nuestra percepción del humor es fruto de todos los elementos que han ido conformando nuestra cultura, la cual no es sólo un conjunto de hechos, personas y cosas, sino principalmente una forma de organizar, percibir e interpretar ese conjunto, e incluye tanto datos concretos de nuestra historia, política, religión, organización socio-económica, etc. como asociaciones inconscientes fruto de nuestra experiencia y acumuladas en nuestra memoria.

El éxito de un acto humorístico depende por tanto de que exista un conocimiento de mundo compartido entre emisor y receptor, lo cual determina también inevitablemente su traducción. Sin embargo, ante el

pesimismo que suele rodear a los debates sobre la traducción del humor, conviene hacer unas matizaciones: no todos los problemas que se plantean en el trasvase del humor son específicos de la traducción sino que proceden en su mayor parte de la falta de conocimiento compartido entre las dos culturas implicadas, lo cual no sólo puede darse entre dos polisistemas con lenguas distintas sino también entre dos que compartan el mismo idioma. De ahí que a veces los británicos no comprendan los chistes americanos o australianos, por ejemplo. Estas barreras pueden ser también temporales y aparecer entre distintas generaciones de una misma cultura: Tymoczko (1987: 88) recuerda que los populares chistes de negros de los años cincuenta ya no resultan graciosos hoy día en los EEUU pues se ha producido un cambio en el paradigma cómico de esa sociedad.

Por el contrario, estudios hechos sobre el humor y su traducción parecen demostrar que, entre unas culturas y otras y entre unas épocas y otras, varían más los temas objeto de humor que el mecanismo humorístico en sí. Existe cierta universalidad respecto a los medios por los que las distintas culturas crean comicidad: la exageración, la ironía, la caricatura, la creación de estereotipos, los juegos de palabras, las alusiones sexuales veladas, el trastrocamiento de las expectativas, la incongruencia y el contraste parecen ser mecanismos de humor universales. Por otra parte, incluso los temas se suelen repetir dentro de culturas pertenecientes a la misma civilización: los defectos físicos, la crítica política, las situaciones embarazosas, el sexo y los estereotipos geográficos divierten en todas las culturas occidentales.

Por lo tanto, si los mecanismos generadores de humor suelen ser los mismos e incluso los temas generales coinciden a veces en distintas culturas, el pesimismo respecto a la traducción del humor no parece estar muy justificado. Qué duda cabe que cuanto mayor carga cultural y mayor sea el peso del lenguaje en un caso de humor, más arduo será su trasvase a otro polisistema, especialmente si las dos culturas implicadas en un proceso de traducción están muy alejadas entre sí. Sin embargo, quizá sea cuestión de cambiar el enfoque de la traducción del humor y poner mayor énfasis en el mecanismo del caso humorístico a traducir que en un deseo de "fidelidad" al contenido concreto objeto de humor. Por otra parte, aunque las alusiones culturales sí juegan un papel importante en la creación de comicidad, conviene no sobreestimarlas: en muchas ocasiones son un elemento de *refuerzo* del humor que ya se crea por

otros medios. Así, en el "Poldo Mix" del programa de RNE mencionado más arriba, el humor procede principalmente de la incongruencia entre el tono del discurso y el contenido del mismo, más que del hecho de que se esté parodiando a Leopoldo Calvo Sotelo. Este político no deja de ser una elección acertada por parte de los humoristas pero posiblemente esta sección resultaría también cómica con un personaje ficticio.

En este sentido, en un estudio sobre las constantes en la comedia, Van den Berg (1972: 301) demuestra que de los siete procesos que se suelen utilizar en la comedia para provocar la risa del público -"Indirect Confirmation", "Breaking Taboos", "Mechanisation", "Recognition", "Contrast", "Anticipatory Pleasure" y "Redemption"-, sólo tres basan su efecto cómico en las referencias extralingüísticas del mundo de los espectadores, mientras que los otros cuatro se refieren a la realidad interna de la obra. "Consequently the total comic effect of our random test turns out to be about three fifths a matter of internal organisation and to be due for about two fifths to the comedy functioning as a 'commentary' on reality" (Van den Berg, 1972: 301).

Conviene entonces distinguir entre la *traducibilidad* de un caso de humor y su *traducción* real: el grado de traducibilidad inicial de un hecho cómico se verá determinado por su especificidad lingüística y cultural, lo cual no es exclusivo del humor, aunque el juego lingüístico-textual y las referencias culturales sí sean más frecuentes en este que en otros tipos de texto, reduciendo teóricamente su posible trasvase. Como señala Toury, esta no es sino una más de las reglas básicas de la traducibilidad en general, especialmente "that law which defines translatability as keeping an inverse proportion with the quantity of information manifested by a textual-linguistic element and the degree to which this information is structured in a text" (Toury, 1986: 217). La dificultad es aún mayor si se recurre también a un elemento visual, como ocurre con los comics o con muchos textos publicitarios que combinan juegos de palabras e imagen.

La *traducción* de cada hecho de humor, sin embargo, no viene sólo determinada por su traducibilidad teórica sino principalmente por una serie de factores que, como en todo proceso de traducción, dependen en su mayor parte del polo meta, dado que este es el que va a actuar de

receptor del texto meta y el que suele iniciar el proceso de traducción (Toury, 1986: 218)³. Entre estos factores podemos señalar los siguientes:

-Las *normas de la cultura meta* respecto a los temas objeto de comicidad y a las reglas pragmáticas que rigen el empleo del humor en ella: el traductor no sólo se ha de plantear qué chistes traducir, sino cómo y cuándo. En este sentido, Niedzielski (1991: 141) se pregunta si el traductor debe o no traducir un chiste racista; también podemos plantearnos la conveniencia o no de traducir los chistes frecuentes en los discursos políticos americanos a culturas en las que no suele recurrirse al humor en dichos textos o los frecuentes juegos de palabras británicos que pueden parecer fuera de lugar en muchas ocasiones en otros polisistemas.

-La *relación entre las dos lenguas y culturas implicadas* en el proceso de traducción. Obviamente, dado que el éxito del efecto humorístico descansa en gran medida en la existencia del conocimiento de mundo compartido entre emisor y receptor, cuanto más alejados estén los dos polisistemas implicados, teóricamente habrá menos zonas de intersección entre ambos y menor probabilidad de éxito tendrá el trasvase. Sin embargo, más que de la lejanía en sí, el problema surge cuando el texto de origen está dirigido a receptores de un grupo social concreto o presupone un conocimiento cultural muy alto para su comprensión. Es aquí donde lo que Snell-Hornby (1988: 52) denomina "perspectiva" - el punto de vista del emisor por lo que se refiere a la cultura, actitudes, tiempo y lugar⁴ - plantea problemas a la recepción del texto meta.

-La *relevancia del hecho humorístico para el receptor meta*. La relación entre las culturas es además más compleja de lo que parece y si bien, como veíamos más arriba, los temas humorísticos se repiten con frecuencia en culturas relacionadas entre sí, la complejidad de la percepción del humor, que implica valores, impresiones y asociaciones inconscientes, hace que un mismo tema pueda tener distinta apreciación

3. "[...] every translator has indeed placed his text at a different point along the axis of the realization of the initial potential of the quotation's translatability into the TL that he is working with while trying to abide by a different set of translational norms" (Toury, 1986: 218-9).

4. Por oposición a la dimensión, que se refiere a la orientación lingüística manifestada en términos léxicos, estructuras sintácticas y rasgos estilísticos: "Thus dimension focusses on internal aspects of language, perspective on the relationship of the text to external, social and cultural factors, but again we are not concerned with a dichotomy, but with complementary and often overlapping facets of an integrated whole" (Snell-Hornby, 1988: 52).

en dos culturas incluso cercanas. Chiaro (1992:78-80) analiza cómo la cuestión del sexo, que se explota tanto en el humor británico como en el italiano, presenta matizaciones que pueden diferenciar la valoración de un mismo chiste: así, mientras en Francia, Italia (y España) las referencias a la sexualidad de las madres y de las hermanas se usa como insulto, en Gran Bretaña no tiene dichas connotaciones, de modo que un mismo chiste sobre adulterio puede resultar cómico en todas esas culturas y, sin embargo, ser además ofensivo en las latinas pero no en la anglosajona.

Los ejemplos 10.a y 10.b serán lógicamente apreciados de diferente modo en el mundo occidental que en sus países de origen, de la antigua "órbita soviética". Si el primero de ellos supondría en Rusia una crítica al sistema marxista desde dentro y el efecto placiente iría asociado a la identificación de lo conocido así como al uso del humor para superar coerciones externas, en cualquier país de nuestro entorno su humor se relacionaría con el sentimiento de superioridad de la crítica a un sistema político no compartido. En cualquier caso, el mecanismo humorístico es fundamentalmente el trastocamiento de las expectativas de la lógica del receptor -por medio del "Good!" que responde a "Absolutely nothing!"-, mecanismo que funcionaría igualmente, por ejemplo, en español (y que vemos funciona también en inglés en la traducción del propio Niedzielski). Lo mismo ocurriría con el ejemplo 10.b, cuyo humor se basa en el sentido implícito de la argumentación del ruso, quien ingenuamente da pie a la burla de los alemanes. Este chiste se traslada también sin problemas a nuestro ámbito pues, aunque se pierda el estereotipo que sobre los rusos tenían en Alemania Oriental y con ello el placer de lo conocido, se mantiene el humor de lo que deja traslucir el razonamiento, pudiendo además, si se desea conservar la carga cultural, adaptarse este chiste a otro grupo social que responda a dicho estereotipo en nuestra cultura.

Lo importante es, en todo caso, que el texto meta sea relevante para el receptor meta y evoque en él conceptos y emociones capaces de hacerle reír, si esta ha sido la decisión tomada por el traductor para su traducción.

-La *función* del humor o del mecanismo humorístico en el texto. En ocasiones, el traductor puede decidir prescindir de un caso de humor si considera que su función es secundaria en el conjunto del texto; en otras, la creación de un efecto cómico en el texto meta constituirá el eje de sus

estrategias traductoras, supeditando a dicho efecto todas las demás decisiones textuales. Esto puede deberse a que considere que el humor desempeña una función principal en el texto, o a imposiciones del propio canal de comunicación, como ocurre en el caso del doblaje de series televisivas con risas "enlatadas", cuya presencia en la banda sonora limita la libertad del traductor en el uso de las tijeras (si bien, en ocasiones, la "fidelidad" del traductor al contenido semántico del texto de origen a expensas del humor del texto meta hace que los espectadores de este no comprendan a qué se deben las risas que oyen).

También hay que tener en cuenta la función del mecanismo humorístico en la creación del texto cómico. El traductor puede decidir que, por ejemplo, el juego lingüístico es esencial en un caso de humor determinado y supeditar cualquier otro recurso al logro de un juego verbal en el texto meta. O, por el contrario, puede considerar que lo importante es mantener la incongruencia presente en un chiste y sacrificar, por ejemplo, una alusión de tipo cultural o un juego lingüístico. El ejemplo 2 permite una traducción en la que el mecanismo sea el trastrocamiento de las expectativas semánticas, explotando la vaguedad referencial en español sin recurrir al juego paralingüístico del original:

-¿Cómo se hace la bebida de gato?

-Muy fácil, pasándolo por la licuadora.

Si, por el contrario, el traductor decidiese que el juego con la acentuación es lo fundamental en un contexto determinado, podría verse obligado a crear un chiste que ni siquiera hiciese referencia a los gatos.

En todos los ejemplos mencionados en la sección anterior, el mecanismo principal generador de humor es algún tipo de contraste o incongruencia. Podemos observar que, en principio, no presentarían problemas de traducción al menos entre las culturas occidentales, lo cual se debe a que, como observó también Van den Berg en las comedias, el humor surge en ellos principalmente de su estructura interna. En los casos en los que dicho juego interno va acompañado de una carga cultural o de un juego lingüístico, dicha traducibilidad se complica en cierto grado. Sin embargo, la traducción de todos ellos dependerá de cada situación concreta, de modo que cualquiera de los factores anteriores influirá en las posibilidades que la traducibilidad inicial ofrece al traductor: en unos casos será el deseo de mantener una referencia cultural que acompaña al contraste cómico el que determine sus

estrategias, mientras en otros puede ser el peso del soporte visual, como en el caso de los cómics (así, el traductor no podrá eludir el aspecto de Papo en el ejemplo 3 para la elección de su texto verbal meta).

El valor que cada cultura otorga al componente visual o al oral en el humor también es importante en las decisiones del traductor, de modo que el proceso de traducción puede implicar convertir un cómic en una narración cómica o priorizar la imagen sobre la palabra en el doblaje, como ocurre en las versiones francesas de las películas de los hermanos Marx (si bien aquí parece deberse más bien a la dificultad de mantener la sincronización del efecto cómico visual con el oral⁵).

El enfoque pragmático que requiere todo tipo de traducción se pone especialmente de manifiesto en la traducción del humor, cuyo estudio demuestra además la utilidad de la semántica de Fillmore y sus "scenes-and-frames", que ayudan a comprender mejor todo tipo de acto comunicativo, como la actividad traductora:

The process of communication involves the activation, within speakers and across speakers, of linguistic frames and cognitive scenes. Communicators operate on these scenes and frames by means of various kinds of procedures, cognitive acts such as filling in the blanks in schematic scenes, comparing presented real-world scenes with prototypical scenes, and so on (Fillmore, 1977: 66; en Snell-Hornby, 1988: 80).

Como lector de un texto de origen y autor de un texto meta, el traductor interactúa con el autor del texto de origen y con el receptor del texto meta, partiendo de un marco (*frame*) lingüístico que le sugiere unas escenas (*scenes*) que no tienen por qué coincidir con las que fueron el punto de partida del marco del autor original, pues se basan en su propia experiencia y conocimiento. A partir de esas escenas que se le han activado, el traductor ha de crear nuevos marcos lingüísticos que evocarán nuevas escenas en los receptores meta. Snell-Hornby defiende la utilidad de este enfoque para la teoría de la traducción:

"The scenes-and-frames approach, which does not merely work with words and structures, but with a more holistic principle of interrelated textual elements, experience, perception and background

5. Vid. R. Diot (1986), "Chaos par K.O: Un exemple d'incompatibilité d'humour. - Le doublage et le sous-titrage des films des Marx Brothers", en *Laurian*, Anne-Marie (ed.), 1986: 259-269.

situation, could provide a promising starting point"
(Snell-Hornby, 1988: 81).

Esto resulta especialmente pertinente en el estudio y en la práctica de la traducción del humor, cuyo dinamismo y complejidad semiótica exigen al traductor un análisis continuo de las normas, expectativas, incongruencias, asociaciones semánticas y valores culturales de ambos polisistemas en su toma de decisiones respecto a las estrategias traductorales.

Bibliografía

- Bertrand, Denis (1989), "Humour et ironie. Note sur le sens dessus dessous", en *Cruzeiro Semiótico*, n.10. *Río de Janeiro: Associação Portuguesa de Semiótica*, pp. 91-98.
- Chiaro, Delia (1992), *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. London: Routledge.
- Corral, Irene del (1988), "Humor: When do we Lose it?" en *Translation Review*, 1988, 27, pp. 25-27.
- Freud, Sigmund (1973), *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Laurian, Anne-Marie (ed.) (1986), *Contrastes. Actes du Colloque International. 13-14 décembre 1985. Humour et traduction. Humo(u)r and Translation*. Centre de Recherche en Linguistique Contrastive, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- Mateo, Marta (1995a), "The Translation of Irony", en *META, Journal de traducteurs/Translators' Journal*, 40e anniversaire, vol. 40, n° 1, marzo 1995, pp. 171-178.
- (1995b), *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.
- Muecke, D.C. (1969), *The Compass of Irony*. London: Methuen.
- (1982), *Irony and the Ironic*. (2nd. ed.) London: Methuen.
- Niedzielski, Henry (1990), "Biculturalism as Prerequisite to the Translating of Humor", en Arntz, R. & G. Thone (eds.) (1990), *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven*. Tübingen: Narr, pp. 239-251.

- (1991), "Cultural Transfers in the Translating of Humor", en Larson, Mildred L. (ed.) *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence*. Amsterdam: John Benjamins, ATA Scholarly Monograph Series, V, pp.139-156.
- Snell-Hornby, Mary (1988), *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- Toury, Gideon (1986), "What is it that renders spoonerism untranslatable?" en Laurian, Anne-Marie (ed.), 1986: 211-222.
- Tymoczko, Maria (1987), "Translating the Humour in Early Irish Hero Tales. A Polysystems Approach", en Hermans, Theo. & Holger Klein. (eds.) (1987), *Comedy*. Special issue of *New Comparison*, n.3, pp. 83-103.
- Van den Berg, H. (1972), *Konstanten in den Comedie*. Amsterdam: Moussault.