

Traducibilidad del humor: estudio *Tristram Shandy.*

Trabajo de Fin de Grado de Traducción e Interpretación

Ricardo Hontañón Pombo

Tutora: Carmen Francí

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universidad Pontificia Comillas

19 de junio de 2015

ÍNDICE

Introducción.....	3
Motivos y finalidad:.....	3
Material y método empleado:	4
Introducción.....	5
Laurence Sterne.....	5
<i>Vida y Opiniones del Caballero Tristram Shandy</i>	6
Proceso de traducción de <i>The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman</i>	8
Estado de la cuestión: traducción del humor	10
Investigación del humor:.....	10
Traducibilidad del humor:	11
<i>Lachkultur</i> :	12
Marco Teórico	14
Traducción del humor con un enfoque pragmático:	14
Traductores cuyas traducciones se van a estudiar:	17
José Antonio López de Letona.....	17
Ana María Aznar	18
Javier Marías	18
Ejemplos	20
Conclusiones.....	35
Referencias bibliográficas	37

«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»
(Chiaro, 1992:77)

Introducción

La traducción del humor se presenta como uno de los desafíos más arduos y difíciles para el traductor, pero la tarea se complica aún más para aquellos profesionales especializados en la traducción literaria, ya que únicamente cuentan con el papel como medio de soporte para llevar a cabo su labor. La traducción del humor presenta la dificultad de tener que superar barreras lingüísticas y culturales, que elevan el grado de complejidad del proceso. A esto, se le ha de sumar la complejidad que presenta toda obra que se va a traducir. En este trabajo, se analizarán diversas traducciones de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. (Laurence Sterne, 1759-1767). Esta novela, uno de los clásicos más importantes del siglo XVIII, está impregnada del humor, la sátira y la parodia. Además, su complicada puntuación, pensada para la oratoria, y la permanente interlocución con el lector, la convierten en una de las novelas clásicas más difíciles de traducir.

Motivos y finalidad:

Los motivos principales por los cuales he decidido realizar este trabajo de fin de grado son tres: mi pasión por la traducción literaria desde el momento en que impartí dicha asignatura de la mano de Carmen Francí, tutora además de este trabajo, mi interés por el humor y la risa, y la firme creencia de la enorme positividad que su presencia traslada a nuestras vidas, y mi amor por la literatura, que desde niño me ha ayudado a soñar.

La finalidad de este trabajo es, mediante el análisis de diversas traducciones, observar si la intención humorística del autor en el texto de origen consigue preservarse

por completo en el texto meta. Analizar las decisiones llevadas a cabo por los autores de las traducciones, a través de distintos ejemplos, y ver si dichas decisiones son fructíferas o si, por el contrario, se pierde parte del humor de Laurence Sterne, un humor basado en la ridiculización de situaciones comunes a las que gran parte de nosotros nos enfrentamos en algún momento de nuestras vidas.

Material y método empleado:

Para llevar a cabo el análisis práctico de la traducción del humor en la obra de Laurence Sterne, se ha realizado la lectura completa del libro en su versión original, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. (1759-1767). Posteriormente, para una mejor comprensión de la obra, se ha leído la traducción de Javier Marías, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1978). Tras la lectura de la obra en lengua origen y en lengua meta, se ha llevado a cabo una selección de ejemplos que reflejan de una manera fiel el humor de Laurence Sterne en esta obra. Se han seleccionado los ejemplos en la obra original y en tres traducciones de la obra en inglés al español. Las traducciones las han realizado José Antonio López de Letona, Ana María Aznar y el previamente mencionado Javier Marías.

Por último, se ha realizado un análisis de las tres traducciones, con la finalidad de comprobar si la intención humorística del autor se mantiene en el texto traducido, a través de la presencia o la ausencia del plano locutivo, ilocutivo y perlocutivo, es decir, desde un punto de vista pragmático de la traducción.

Introducción

Laurence Sterne.

Laurence Sterne nace en Clonmel, Irlanda, el 24 de noviembre de 1713. En el año 1733 es admitido en el Jesus College de Cambridge, donde estudia filosofía, humanidades y a los clásicos. Si bien nace en el seno de una familia bastante acomodada, es una familia venida a menos. Además, su padre no es el primogénito de su familia, factor de relevancia todavía en el siglo XVIII, por lo que la mayoría de la herencia la hereda el hermano mayor del padre de Sterne. En 1738, aconsejado por su tío Jaques Sterne, se convierte en vicario de la aldea de Yorkshire Sutton-in-the-forest. A pesar de no ser un vicario dedicado de forma exclusiva y devota a la Iglesia, Sterne cumple en todo momento con sus obligaciones profesionales.

En el año 1741 se casa con Elizabeth Lumley, aunque no viven un matrimonio feliz. La esposa de Sterne procede «de una buena familia rural venida a menos. Esto no lo sabrá Laurence hasta después de la boda» (Javier Marías, 1978). Ambos tienen una hija en 1754, Lydia Sterne. El irlandés comienza a ascender en el escalafón eclesiástico, escribe sermones que le otorgan una importante reputación a nivel local y se interesa en profundidad por la política y la religión. «Estas le llevan a escribir su primer opúsculo; *A Political Romance*, sátira contra otro eclesiástico de la aldea de Yorkshire, muy ambicioso, llamado Francis Topham» (Javier Marías, 1978). La salud de Laurence Sterne se resiente en varias ocasiones a lo largo de su vida, y está al borde de la muerte en varias ocasiones, antes de y durante la creación de *Tristram Shandy*. Por ello, acude al sur de Francia en múltiples ocasiones, en búsqueda de climas más templados que mejoraran su tuberculosis.

Conocido principalmente por sus novelas *Vidas y Opiniones del Caballero Tristram Shandy* (1759-1767) y *Viaje Sentimental por Francia e Italia* (1768), Sterne también escribe numerosas memorias y sermones, e intenta influir en el terreno político a nivel local. Seis autores influyen a Laurence Sterne de forma considerable en su forma de hacer literatura. Estos autores aparecen citados a lo largo de la obra en repetidas ocasiones, y son: Miguel de Cervantes, John Locke, Robert Burton, Jonathan Swift, François Rabelais y Michel de Montaigne. Además, sus contemporáneos Daniel Defoe, Samuel Richardson y Tobias Smollett suponen una enorme inspiración literaria para

Sterne, y los expertos afirman que «de no haber sido por los logros de sus predecesores, Sterne jamás habría podido escribir *Tristram Shandy*.» (Andrew Wright, 1969). Defoe, Richardson y Smollett «trataban de particularidades, de los detalles domésticos de la vida cotidiana; y Sterne reduce este método a un absurdo parcial o aparentemente loco» (Andrew Wright, 1969).

Vida y Opiniones del Caballero Tristram Shandy.

La obra de Sterne *Vida y Opiniones del Caballero Tristram Shandy* se convierte, tras la publicación de los dos primeros volúmenes en 1760, en un éxito absoluto, lo que convierte a Sterne en uno de los escritores más populares y reconocidos de la época, así como en uno de los escritores británicos más influyentes del siglo XVIII: «Sterne obtiene un gran éxito, pasa largas temporadas en Londres y su vida cambia por completo» (Javier Marías, 1978). Se considera que Sterne es capaz de innovar y de inventar una nueva forma de crear novelas, en un siglo bastante receptivo a las novedades, como lo es el siglo XVIII. A partir de 1760 comienza a conocer a los grandes talentos de la literatura y el arte europeos, ya que su éxito traspasa las fronteras británicas y se extiende por toda Europa. Publica los volúmenes III y IV en 1761, también con un enorme éxito en ventas. Los volúmenes V y VI ven la luz en 1762, aunque esta vez el éxito en ventas no es tan grande. De hecho, Sterne se burla de la gran cantidad de ejemplares que han quedado por vender en el volumen VII, mostrando que es capaz de reírse de todo, hasta de sí mismo. Los volúmenes VII y VIII ven la luz tres años después, en 1765. Esto sorprende a críticos y lectores, ya que Laurence Sterne había prometido publicar un par de volúmenes cada año.

Este parón de tres años se debe al pésimo estado de salud de Sterne, a una sequía creativa y también a una desmotivación. Dicha desmotivación lleva a Sterne a escribir sobre un tema completamente distinto al del resto de la obra en el séptimo volumen; sus viajes, y deja de lado sus historias familiares, que retoma de nuevo en el volumen VIII. En 1767, Sterne publica el noveno y último volumen. Aunque no todos los expertos están de acuerdo, se cree que el poderoso final del volumen IX de la obra confirma que este es el último que Sterne tiene pensado escribir sobre el caballero Tristram Shandy,

ya que Sterne se cansa de muchos de los personajes de su obra y desea centrarse en finalizar su otra gran obra, *Viaje Sentimental por Francia e Italia*.

La utilización de un lenguaje moderno, avanzado y un humor arriesgado, con gran cantidad de connotaciones sexuales (deplorado y rechazado por gran parte de la población) para la época en que se escribe, mediados del siglo XVIII, hacen que Sterne, y en especial la obra *Tristram Shandy* sean considerados como muy modernos para su tiempo. Además, la creatividad del autor, que utiliza una peculiar estructura (se salta capítulos, deja hojas en blanco, deja espacios a rellenar por el lector, introduce figuras, etc.), contribuye a su éxito inmediato, y al contrario que muchos de los escritores del siglo XVIII, alcanza reconocimiento mundial de forma instantánea. Sin embargo, como ya se ha mencionado, Sterne y su obra reciben numerosas críticas por una parte importante de la sociedad, que no considera apropiado para la época su humor y que encuentra ofensivos los temas tratados por el autor. De hecho, consciente de que su obra estaba levantando ampollas, Sterne aprovecha una digresión en el capítulo 32 del Volumen IV de *Tristram Shandy* para dirigirse a sus críticos: «Y lo que espero es que sus señorías y reverencias no estén ofendidos conmigo; —si lo están, no les quepa duda, buena gente, de que el año que viene les proporcionaré alguna otra cosa por la que se puedan ofender.» (*Tristram Shandy*, 1761).

Sterne deja claro desde un primer momento que su intención es la de divertir y hacer reír, al considerar a la risa como una cura contra los achaques de la salud, por lo que todo aquello que dicen *Tristram* y el resto de personajes, no se debería tomar en serio. Nietzsche afirmó que *Tristram Shandy* era la novela más libre de todos los tiempos, ya que Sterne hace en todo momento lo que le apetecía; juega con el lector y con su impaciencia y sus ganas de querer saberlo todo lo antes posible. La obra se desarrolla a lo largo de múltiples digresiones, en las que el autor habla de todo y de nada a la vez. La digresión, cuya función es la de cambiar el hilo del discurso principal de forma intencionada por parte del autor es sin duda, la figura literaria más característica de la obra, seguida de cerca por los dobles sentidos y los juegos de palabras. Laurence Sterne es un maestro de la digresión y la emplea para infiltrar el humor y la sátira en *Tristram Shandy*, comunicándose de forma directa con el lector, e incluso en ocasiones, haciendo que el lector actúe como interlocutor. *Tristram Shandy* presenta rasgos paralelos a Sterne, y muchos de sus personajes y de las acciones de *Tristram* están inspirados en hechos reales y personas del círculo cercano del autor, como por ejemplo la huida hacia lugares con un clima menos frío por culpa de la débil

salud de Sterne, o las muchas similitudes existentes entre el tío de Tristram y el padre de Sterne. Este paralelismo invita al lector a pensar que los relatos principales puedan llegar a ser verdad, pero todos ellos son ficticios, llenos de sátira y humor. El hecho de que el autor busque el humor en escenas de lo más cotidianas, como puede ser un bautizo, o las relaciones matrimoniales, han posibilitado que esta obra siga siendo popular en el siglo XXI y que incluso suene moderna y actual, impropia del siglo XVIII.

La desgracia acompaña a Tristram Shandy desde el momento en el que nace y se convierten en compañeros a lo largo de su vida. Todas las desgracias que ocurren a Tristram tienen sin duda un trasfondo cómico y la intención de entretener al lector. Los errores de los demás y el cumplimiento de las supersticiones del padre de Tristram, Walter Shandy, afectan a Tristram a lo largo de su vida y llenan la obra de humor, ironía y sátira. En el apartado de ejemplos, se adentrará en mayor medida en dichos errores y supersticiones, que guían al lector desde el comienzo hasta el final de la obra.

Proceso de traducción de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*.

El proceso de traducción de *Vidas y Opiniones del Caballero Tristram Shandy* (1759-1767) exige un esfuerzo mayor que el requerido por la gran mayoría de obras literarias. Esta novela clásica está considerada como una de las más difíciles de traducir hasta la fecha, y se le ha llegado a calificar durante mucho tiempo como una novela intraducible, debido en parte a la manera tan particular de puntuar de Laurence Sterne. Esta particularidad en la puntuación se debe a que el autor era un predicador, con lo cual, «su puntuación es eminentemente oratoria» (Marías, 1978), lo que supone un uso reiterado de los guiones, que funcionan como pausas retóricas o «indican el ritmo de la acción narrada.» (Marías, 1978).

A esto «se unen arriesgadas e innovadoras técnicas formales, su acusado carácter metaficticio, su estilo digresivo y conversacional y sus continuas interpelaciones al lector» (Pegenaute, 2011), que convierten a esta obra en una novela muy compleja de traducir. Además, ha de añadirse a la complejidad de la obra el uso que el autor da al libro como objeto físico, en el que incluye figuras y apela al lector a rellenar huecos dejados en blanco, así como los juegos de palabras, los dobles sentidos, los neologismos y demás figuras literarias que aparecen a lo largo de la obra.

Los ejemplos de las tres traducciones que se van a analizar, realizadas por José Antonio López de Letona, Ana María Aznar y Javier Marías, presentan un fiel reflejo de la gran multitud de posibilidades existentes a la hora de realizar una traducción. En estas tres traducciones, también se ve reflejado el alto nivel de dificultad para la traducción de la novela. A todos los rasgos literarios mencionados previamente, que convierten la traducción de *Tristram Shandy* en una misión muy difícil de llevar a cabo, hay que añadir la necesidad de mantener el sentido humorístico y satírico de la obra de Sterne, a la vez que se intenta entretener y divertir al lector, lo que complica, aún más si cabe, el proceso de traducción.

Estado de la cuestión: traducción del humor

Investigación del humor:

El humor no ha sido considerado materia de estudio hasta hace relativamente poco. Si bien el humor acompaña a una persona a lo largo de toda su vida disfrazado de mil formas distintas, este no se ha comenzado a estudiar en profundidad hasta la década de 1980. Estas investigaciones normalmente se llevan a cabo a través de estudios de distintas disciplinas (filosofía, ciencias políticas, medicina, psicología, lingüística, ciencias de la comunicación, etc.) en las que se analiza cómo el humor afecta a la vida y a la salud de las personas.

Al adentrarse en la investigación surge el problema siguiente: no se ha llegado a un acuerdo terminológico sobre la denominación del humor. Muchos artículos de investigación confunden el humor con la risa, los chistes, las gracias, la comicidad, uniendo todos los términos dentro de un mismo saco terminológico, con lo cual, las conclusiones que se obtienen no son del todo útiles. Existe gran caos terminológico, ya que las distintas disciplinas que lo estudian (mencionadas en el párrafo anterior) utilizan «una terminología y metodología propias sin interesarse por un acercamiento interdisciplinar» (Santana, 2005).

Otra causa que desmotiva a los profesionales a desarrollar investigaciones sobre el humor es la falta de prestigio. Gran parte de la población y del mundo académico se sorprende al escuchar que se llevan a cabo investigaciones que tratan el humor, y el investigador se ve en la necesidad de explicar qué está estudiando y por qué. El nulo reconocimiento «dificulta la puesta en común de los resultados obtenidos y el desarrollo de una terminología propia» (Santana, 2005).

Como figura fundamental para la investigación del humor, cabe resaltar el trabajo desarrollado por la asociación *International Society of Humour Studies* (ISHS), fundada en el año 1989 con el objetivo de «avanzar en la investigación del humor» (ISHS, *on-line*). Esta asociación la componen, en su gran mayoría, profesores universitarios interesados en conocer la influencia que el humor ejerce en diversas áreas, como los negocios, entretenimiento, salud. Además, investigan la cómo el humor cambia según la cultura, la edad, el género, el propósito y el contexto. Dicha asociación publica una revista trimestral y organiza convenciones anuales en las que se reúnen los

expertos e interesados en la materia. También se debe «destacar la *International Society for Luso-Hispanic Humor Studies (ISL/HH)*» (Santana, 2005) dentro de la ISHS.

Existen, según los expertos, tres posibles líneas de investigación del humor. La primera de ellas, optar por una definición generalista, con el objetivo de evitar los problemas terminológicos. Los artículos pertenecientes a esta línea de investigación son los más antiguos (por ejemplo, la definición de Martín Casamitjana, 1996: «Todas las formas de lo risible, desde lo cómico a lo propiamente humorístico»). Para muchos, esta opción no es la más adecuada por no ser suficientemente distintiva. Una segunda línea de investigación, derivada de la filosofía y la filología, y relacionada con la teoría literaria e impulsada principalmente por Preisendanz y Warning, que «se refiere a *lo cómico* como categoría estética que evidencia la contradicción entre la realidad y el ideal» (Santana, 2005). La tercera posibilidad, es la defendida por la ISHS, que otorga a la palabra humor el valor de hiperónimo, con el fin de obtener un considerable consenso terminológico, con finalidad práctica.

A pesar de que la investigación del humor aún no está muy avanzada, se han dado grandes pasos hacia delante con la creación de asociaciones especializadas en la investigación de esta materia y el creciente número de expertos que se han interesado por la materia en los últimos 15 años. Por tanto, es probable que el aumento de interés y la especialización propicien la aparición de nuevas teorías y líneas de investigación en los próximos años.

Traducibilidad del humor:

En lo referente a la traducción del humor, y su posible traducibilidad, estas han sido objeto de investigación durante décadas, desde mediados de la década de 1980. La bibliografía de la traducción del humor ha aumentado considerablemente en los últimos 15 años, con un incremento en el número de publicaciones de artículos y tesis doctorales, sobre todo, «gracias a la aparición en 2002 de un número especial de la revista *The translator* coordinado por Jeroen Vandaele y dedicado en exclusiva a la traducción del humor» (Santana, 2005). Existe, hoy en día, un extenso trabajo de recopilación bibliográfica para facilitar la comprensión de «cómo se ríe en otro idioma para trasladar después el humor a la propia lengua» (Santana, 2005). La traducibilidad del humor presenta dos vertientes claramente opuestas. Por un lado se encuentra la postura pesimista, los defensores de la intraducibilidad del humor, que «parten de un

concepto rígido de equivalencia» (Santana, 2005), y por otro lado, aquellos autores y traductores que, más optimistas, defienden la posibilidad de traducir el humor en una mayoría de casos.

Para que la investigación sobre la traducibilidad del humor avance es necesario que tenga lugar «un alejamiento del análisis de la unidad cómica representada por la palabra o frases aisladas y se tome como unidad mínima el denominado «efecto humorístico»» (Vandaele, 2002). A esto se ha de añadir la investigación de las barreras culturales y lingüísticas que el humor puede presentar a la hora de ser traducido, con el objetivo final de intentar superarlas. En lo referente a la lingüística, existen tres líneas principales de investigación: la interacción entre la lengua y la cultura, la corriente sociolingüística y el enfoque metalingüístico, que es el más relevante y popular en la actualidad. Los defensores del enfoque metalingüístico «se centran en la relación que se establece entre significante y significado para generar el efecto humorístico» (Santana, 2005).

En lo respectivo a la cultura, la teoría más relevante es la propuesta por Henri Bergson a principios del siglo xx, la teoría de la risa colectiva. Bergson, afirmaba que «*le rire est toujours le rire d'un groupe*», y se centró en analizar las «manifestaciones del humor propias de una determinada cultura, basadas en una serie de presuposiciones convencionalizadas de forma consciente o inconsciente» (Santana, 2005). Las bromas étnicas son un claro ejemplo de humor propiciado por la teoría de Bergson, en las que un grupo determinado de la población de un lugar específico se ríe a costa de otro grupo, normalmente más débil (por ejemplo: «los de Lepe en España, las bromas sobre belgas en Francia, las bromas sobre irlandeses en Inglaterra, etc.») (Santana, 2005)).

Existen distintas opiniones acerca de cómo enfocar la traducción del humor. Hay profesionales que opinan que los obstáculos que presenta este tipo de traducción son únicamente lingüísticos, mientras que otros defienden que estos son únicamente culturales. La Universidad de Gotinga es la entidad de mayor relevancia que defiende la sola existencia de obstáculos culturales.

Lachkultur:

El grupo de investigación de la Universidad de Gotinga, especializado en traducción literaria, defiende el concepto de *Lachkultur*, traducido al español como

«cultura de la risa» o «cultura cómica», «término acuñado por Michail. Bachtin en 1969» (Santana, 2005), que defiende la dependencia entre el fenómeno humorístico y las circunstancias históricas, regionales, nacionales o sociales en las que dicho fenómeno surge. «De la misma manera que cada persona o grupo se ríe de cosas distintas, no todo le resultará divertido a una determinada comunidad cultural» (Santana, 2005). Este grupo defiende una mayor barrera a nivel cultural a la hora de traducir el humor. La Universidad de Gotinga defiende que la traducción del humor se debe entender como la respuesta al entendimiento intercultural, «como un fenómeno de trasvase entre culturas» (Luthe, 1995). Solo se conseguirá entender el humor en lengua meta a través del entendimiento de la cultura en la que se origina el humor.

A pesar de que todavía existen profesionales que defienden la existencia de un único tipo de obstáculos, el número de estos es cada vez menor. En la actualidad, la opinión más extendida es la de enfocar ambos fenómenos, tanto el cultural como el lingüístico, para conseguir una mejor traducibilidad del humor, aunque la aproximación a la traducción es personal y cada profesional suele dar mayor importancia a uno de los dos fenómenos. Además, para realizar un trabajo correcto sobre la traducción del humor, la complejidad de la materia obliga a aplicar una combinación del enfoque prescriptivo y del enfoque descriptivo a la traducción. En definitiva, «sólo a través de la pluralidad de enfoques será posible aflojar, que no desatar, el nudo gordiano de la traducibilidad del humor» (Santana, 2005).

Existen varias posibilidades de enfocar la traducción del humor. Sin duda alguna, el enfoque más utilizado en la actualidad, que tiene en cuenta tanto los obstáculos lingüísticos como los culturales, es el pragmático. En el marco teórico se va a analizar en profundidad la traducción ámbito de la pragmática, que va a servir para el análisis del caso práctico.

Marco Teórico

Traducción del humor con un enfoque pragmático:

«Si convenimos en definir el humor como un *efecto* que obedece a una intención humorística» (Santana, 2005), lo más práctico es buscar soluciones a los problemas de traducibilidad en el ámbito de la pragmática. Uno de los mayores exponentes en esta materia es Leo Hickey, Doctor y profesor de la Universidad de Salford, en Manchester. En muchas ocasiones, el humor escrito, está «íntimamente relacionado con aspectos del texto de partida que no dependen de la semántica, de lo que se dice» (Hickey, *on-line*), lo que provoca que por mucho que se traduzca respetando al máximo la semántica, el humor del original no aparece en la traducción.

Hickey apoya la teoría de Jerry Suls de que el humor deriva de la incongruencia: «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, 1983). Sin embargo, Paul E. McGhee añade que «la incongruencia puede acarrear también reacciones no humorísticas» (McGhee, 1979), no es suficiente para hacer reír y puede llegar a provocar situaciones para nada cómicas. Esto dependerá de cómo la incongruencia nos afecta a nivel personal. Sin embargo, Hickey defiende que la teoría de Suls queda subordinada a la llamada «adecuación o *appropriateness*» (Hickey, *on-line*), que postula que los humanos suelen comportarse de forma adecuada o apropiada según las circunstancias bajo las que se encuentren. Todo comportamiento ajeno a esta adecuación puede ser causa de humor. Aquí comienza la dificultad para la traducibilidad del humor, no todo los comportamientos que se consideran adecuados en un lugar y por un grupo de personas, se consideran adecuados en otro punto geográfico por otro grupo de personas. Esto dependerá de la situación y de la cultura en la que nos encontramos.

Con vistas a la traducción, Leo Hickey considera que el humor puede dividirse en tres clases: «el que depende exclusivamente del comportamiento o del conocimiento universal, el que se origina en algo específico a una sociedad o cultura, y el que se deriva de algún aspecto de la lengua.» (Hickey, *on-line*). Basándonos en esta clasificación, la primera clase no debería suponer un gran problema a la hora de traducir, ya que parte de temas que las distintas nacionalidades y culturas encuentran

divertidos (el humor más básico, el humor soez, el humor subversivo en el que se invierte la realidad, el humor que apela a sentimientos más primarios), si bien es posible que algunas culturas encuentren unos temas más divertidos que otras y viceversa. Además, en algunas ocasiones, será necesario realizar adaptaciones a la cultura de la lengua meta, pero no de mayor dificultad que las que se llevan a cabo en otras modalidades de traducción.

Las otras dos clases en las que se puede dividir el humor, mencionadas previamente, son sin duda las que presentan mayores obstáculos a la hora de la traducción. Estas son «las que dependen directamente de factores específicamente culturales, de la gramática de la lengua, de modismos o frases hechas y de juegos de palabras» (Hickey, *on-line*), que están presentes en gran parte del lenguaje utilizado por una población, sobre todo a nivel coloquial. Cabe destacar la gran dificultad para la traducción que presentan los juegos de palabras, ya que suelen depender «de coincidencias de importe semántico y fónico, lo que de una lengua a otra no puede esperarse» (Hickey, *on-line*). En estos casos, en los que la traducibilidad del humor es prácticamente nula, el traductor suele optar por explicar al lector el humor que se está empleando, para que así, a pesar de no poder apreciarlo en la obra, sea capaz de comprenderlo. Esta estrategia presenta muchos problemas, y es desaprobada por muchos expertos, entre ellos Hickey, porque destruye el objetivo del traductor, transmitir en lengua meta la intención y el mensaje del autor en lengua origen.

Para solucionar estos problemas, Hickey propone centrarnos 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» (Hickey, *on-line*). Tres actos se llevan a cabo al publicar un texto: la locución (aquello que se dice), la ilocución (la intención contenida en el enunciado) y la perlocución («los efectos que siguen en los sentimientos, pensamientos o acciones de los oyentes o del hablante o de otras personas» (Austin, 1962). El traductor ha de preguntarse cuál es el efecto que el texto produce al lector y qué medios lingüísticos utiliza el autor para causar tal efecto, para realizar un buen trabajo de traducción a lengua meta. El traductor tendrá que juzgar por sí mismo si una traducción literal a lengua meta será capaz de causar el mismo efecto en el lector que texto original, transmitiendo la misma fuerza perlocucionaria y el humor. Si esto no sucede, el traductor ha de buscar alternativas.

Hickey afirma que el traductor debe hacer un «análisis detallado del texto, identificando los elementos pragmáticos y lingüísticos que aporten humor, para

encontrar los elementos equivalentes en la lengua meta» (Hickey, *on-line*), defendiendo la idea de que el contexto es menos importante que la pragmática y la base lingüística. Se da una mayor importancia a mantener el efecto provocado por el humor en lengua meta, que a mantener la semántica, con la excepción de los casos en los que la semántica juegue un papel importante en la creación del humor. En conclusión, «el traductor habrá de abandonar total o parcialmente el plano locutivo para concentrarse en la transmisión del efecto perlocutivo y garantizar así la permanencia del efecto humorístico.» (Hickey, 1998). Leo Hickey da el nombre de recontextualización a todo este proceso. (Rista-Dema, 2008).

Traductores cuyas traducciones se van a estudiar:

Con la intención de facilitar la comprensión de los ejemplos y las traducciones, y poder explicar mejor las decisiones tomadas por los traductores, se va a dar un perfil profesional de cada uno de los traductores que se van a estudiar. Se han seleccionado las tres traducciones que han alcanzado una mayor relevancia en el mercado. Además, estas tres traducciones se llevaron a cabo prácticamente sin diferencias en el espacio temporal, ya que entre la publicación de la primera y la publicación de la tercera traducción pasaron menos de tres años, lo que imposibilita al paso del tiempo como posible justificación de las diferencias existentes entre las decisiones que se tomaron a la hora de traducir. A continuación, se va a proceder a presentar a los tres traductores que se van a estudiar, por orden cronológico de publicación de la traducción de *Tristram Shandy*. Cabe resaltar que a pesar de considerarse una novela clásica del siglo XVIII, y de considerarse una de las grandes precursoras de la narrativa moderna, con grandes influencias en muchos de los escritores más importantes del siglo XX, «esta novela tardó más de doscientos años en traducirse al castellano» (Pegenaute, 2011), y no llegó a publicarse en el mercado español hasta la década de 1970. Los motivos principales por los que se tardó tanto en traducir *Tristram Shandy* se pueden resumir en tres: miedo a la censura, gran dificultad de traducción y desinterés por gran parte de las editoriales. La publicación de esta obra en España es de las más tardías de toda Europa y sorprende el hecho de que en otros países, como « Hungría (1956), Checoslovaquia (1963), Rumanía (1969) o Japón (1972), países más distanciados de Inglaterra, geográfica y culturalmente, y con lenguas mucho más minoritarias que el castellano» (Pegenaute, 2011), la publicación de la obra de Sterne ocurriera antes que en nuestro país.

José Antonio López de Letona

El traductor es el autor de la primera traducción de la obra *Vida y Opiniones del Caballero Tristram Shandy* que se publica en España. La editorial Ediciones del Centro publica la obra por primera vez en mayo de 1975 (ISBN, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), con un prólogo de Francisco Ynduráin. En el año 1984 la editorial Akal publica una reedición de la traducción de López de Letona, aunque no se lleva a

cabo ni revisión, ni corrección de erratas. Un año después, en 1985, la editorial Cátedra «presenta una versión corregida dentro de su colección «Letras universales»» (Pegenaute, 2011). Letona incluye, cuando lo considera necesario, notas al pie de página para aclarar posibles dudas.

Únicamente se han encontrado otras dos traducciones realizadas por López de Letona en la base de datos ISBN y en la base de datos de la Biblioteca Nacional, la cuales son: *Tratado sobre la tolerancia* (1767) de Voltaire y *El cartero del rey* (1912) del premio nobel Rabindranath Tagore.

Ana María Aznar

La traductora es la segunda en ver publicada su obra en castellano, tan solo un año más tarde que López de Letona. En 1976, la editorial Planeta, dentro de la colección «Clásicos Universales Planeta» publica la versión de *Tristram Shandy* traducida por Aznar, con una introducción de Doireann MacDermott. Esta traducción «introduce aciertos de traducción en relación con la versión de Letona, sobre todo en lo referente a la comprensión del original y a la adecuación semántica.» (Pegenaute, 2011), como se podrá ver en los ejemplos. En sus notas a pie de página, Aznar desvela que «se ha respetado siempre en lo posible la puntuación de Sterne, que creemos le añade originalidad al texto y suele contribuir en muchas ocasiones al tono humorístico, cuando no constituye un elemento de sorpresa para el lector» (Ana María Aznar, 1976). Aznar incluye, como Letona, notas al pie de página para aclarar posibles dudas. Ana María Aznar es una traductora especializada en traducción literaria, con varias décadas de experiencia profesional y docenas de trabajos realizados, que abarcan gran diversidad de temas.

Javier Marías

Es sin duda el traductor más conocido de los tres cuyas traducciones se van a analizar. Ha recibido decenas de premios de traducción. Además de ser un respetado traductor, Marías también es un reconocidísimo escritor a nivel internacional, cuyas obras han sido traducidas a más de 42 idiomas, de entre las que destacan *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), *Tu rostro mañana* (2009) y *Los*

enamoramientos (2011), entre otras. Veremos si el hecho de ser un traductor-autor (o autor-traductor) influye en sus decisiones de traducción.

En 1978 la editorial Alfaguara publica una tercera versión de *Tristram Shandy* traducida por Marías, con una introducción de Andrew Wright y que además incluye cuatro sermones de Laurence Sterne. La inclusión de los sermones se hizo con la intención de diferenciar esta traducción de las otras dos traducciones publicadas. Con esta traducción, Javier Marías gana el Premio de traducción Fray Luis de León de 1979, que desde el año 1984 pasó a llamarse Premio Nacional de Traducción. El trabajo por parte de Marías en esta traducción comenzó en 1974, sin saber que otras dos traducciones verían la luz antes de que la suya lo hiciera. En sus notas sobre el texto, Javier Marías dice: «he procurado seguir el original con la mayor fidelidad posible, tratando de conservar hasta el límite de lo inteligible la estructura sintáctica y la puntuación de Sterne, caóticas e ininteligibles, en un principio, para el lector español del siglo XX.» Marías continúa y desprestigia a los traductores españoles que «castellanizan los textos extranjeros de tal forma que cualquier vestigio de su condición de obra inglesa, o francesa, o alemana, queda borrado por completo o barrido por inoportunos casticismos.» (Javier Marías, 1978). Debido a la complejidad de comprensión de la obra, Javier Marías incluye en el texto más de 1000 notas al final de la obra para aclarar posibles dudas. Además, incluye un glosario con multitud de términos militares que aparecen a lo largo de la obra

Ejemplos

Con el fin de facilitar la distinción de las traducciones, cada uno de los ejemplos de cada una de ellas aparecerá de la siguiente manera:

- El original, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), aparecerá como TO (texto original).
- La traducción de José Antonio López de Letona, aparecerá como TT1 (texto traducido 1).
- La traducción de Ana María Aznar, aparecerá como TT2 (texto traducido 2).
- La traducción de Javier Marías, aparecerá como TT3 (texto traducido 3).

En los ejemplos, vamos a fijarnos principalmente en si la intención de Sterne y el efecto humorístico se han conseguido mantener en la lengua meta, a través del plano locutivo, ilocutivo y perlocutivo, es decir, desde el punto de vista pragmático defendido por Hickey. Tanto si es así, como si no, se hablará de las estrategias tomadas por los traductores para llevar a cabo la traducción.

La dificultad de la traducción del humor en los distintos ejemplos varía considerablemente en cada uno de los casos, por lo que en algunas ocasiones los traductores recurren a soluciones muy sencillas y en otras ocasiones se les plantean grandes dilemas de traducibilidad.

Los fragmentos de la obra que se van a analizar en este trabajo se han escrito tal y como aparecen en el original y en las traducciones, sin omitir las erratas, fallos ortográficos, etc.

Ejemplo 1: en el original, Volumen I, capítulo I, página 3. En este fragmento de la obra, la madre de Tristram, en mitad de la noche en la que le engendraron, pregunta al padre si ha dado cuerda al reloj. La escena resulta muy divertida, ya que el padre de Tristram era muy supersticioso y creía que en el momento del engendramiento se debía poner toda la concentración posible y no ser interrumpido, ya que el padre se encarga de traspasar «los espíritus animales» a su hijo y de dichos espíritus dependerá gran parte de su futuro. Ante esta interrupción, el padre de Tristram pronuncia una blasfemia, con una función catártica, «aquella en la que la palabra tabú sale de forma casi instintiva cuando ocurre algo inesperado» (Ghassempur, 2009), por lo que la sensación de asombro y presencia ha de mantenerse en la traducción. El brusco cambio de registro provocado por la blasfemia contribuye a la comicidad de la situación.

En este fragmento, se puede observar cómo los tres traductores apuestan por un alto nivel de literalidad a la hora de traducir, que persistirá a lo largo de sus traducciones. Dicha literalidad funciona en esta ocasión en las tres traducciones para transmitir el acto locutivo al lector. Además, Marías y Aznar van más allá y también aplican literalidad a la puntuación empleada por Sterne.

TO:

“Pray my Dear,” quoth my mother, “have you not forgot to wind up the clock?” – “Good G—!” cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, – “Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?” Pray, what was your father saying? – Nothing.

TT1:

—«Por favor, querido» —diría mi madre— «¿Has olvidado dar cuerda al reloj?» «¡Por Dios!» —dijo mi padre profiriendo una exclamación, aunque cuidando al mismo tiempo de bajar la voz— «¿Es que desde que existe el mundo puede haber mujer alguna que interrumpa a un hombre con tan estúpida pregunta?». Pero, por favor, me preguntarán, ¿qué es lo que estaba diciendo su padre? —Nada, no decía nada.

Letona decide traducir la expresión «¡Por Dios!», que se suprime en el texto original. Las blasfemias estaban consideradas como palabras tabú en el inglés, por lo que nunca se reflejaban de forma escrita. Con la traducción de la blasfemia, Letona añade fuerza e impacto a la traducción, con lo que logra transmitir a los lectores la intención ilocutiva y perlocutiva de Sterne.

TT2:

Perdona, querido, dijo mi madre, *¿te acordaste de dar cuerda al reloj?* ———¡Voto a—!, exclamó mi padre, intentando no levantar mucho la voz, —¿*Se vio alguna vez desde que el mundo es mundo a una mujer interrumpir a un hombre con pregunta tan estúpida?* Perdón, pero ¿qué es lo que estaba diciendo vuestro padre? ———Nada.

La traductora mantiene la supresión de la blasfemia porque desea conseguir una mayor aproximación a la obra original. Consigue transmitir al lector los tres factores que estamos analizando: locución, ilocución y perlocución.

TT3:

—Perdona, querido, dijo mi madre, *¿no te has olvidado de dale cuerda al reloj?* ———¡Por D—!, gritó mi padre lanzando una exclamación pero cuidándose al mismo tiempo de moderar la voz—¿*Huno alguna vez, desde la creación del mundo, mujer que interrumpiera a un hombre con una pregunta tan idiota?* —Perdone, pero, ¿qué estaba diciendo su padre? ——— Nada.

Marías decide suprimir la blasfemia, con el objetivo de acercar al lector lo máximo posible a una obra inglesa. Consigue transmitir al lector la locución, la ilocución y la perlocución, aunque, como le sucede también a Aznar, la supresión de la blasfemia resta fuerza al cambio de registro que produce la comicidad.

Ejemplo 2: en el original, Volumen III, capítulo XXIV, página 142. En este ejemplo, Sterne juega con el doble sentido de *limb* (significa tanto extremidad como miembro), otorgando una clara connotación sexual a la escena, en la que el criado del tío de Tristram estaba cortejando a la criada de la vecina. El doble sentido utilizado por Sterne en este caso es más sutil que usado en otros ejemplos que se verán más adelante. En esta escena, las dos partes que aparecen subrayadas son clave a la hora de mantener el humor y el doble sentido.

TO:

– It was a thousand to one, my uncle Toby would add, that the poor fellow did not break his leg. – Ay truly, my father would say – a limb is soon broke, brother Toby, in such encounters.

TT1:

El pobre estuvo a punto de partirse una pierna. —¡Ah sí, ya lo creo!, contestó mi padre. En semejantes casos, una pierna se rompe con nada, hermano Toby.

Letona consigue hacer llegar al lector el contenido principal de la escena, sin embargo, el plano ilocutivo y el perlocutivo se pierden debido a la elección de traducir *limb* como pierna y *encounters* como casos. Esta traducción provoca la pérdida de ambigüedad de la escena, que llega al lector como un suceso accidentado, sin connotaciones sexuales.

TT2:

—El pobre hombre, añadía mi tío Toby, estuvo en un tris de romperse una pierna. —¡Ya lo creo!, decía mi padre, no es difícil romperse un miembro en esos choques, hermano Toby.

TT3:

—Fue una verdadera suerte entre mil, añadía mi tío Toby, que el pobre hombre no se rompiera una pierna. —¡Sí en efecto!, decía mi padre: —en refriegas de este tipo es muy fácil romperse un miembro. —

Tanto Aznar como Marías consiguen plasmar en la traducción la intención locutiva, ilocutiva y perlocutiva del original. Ambos deciden utilizar la palabra miembro para traducir *limb*, opción sólida que permite mantener la ambigüedad del significado. Además, para traducir *encounters* Aznar emplea la palabra *choques* y Marías utiliza la palabra *refriegas*. Estos dos términos reflejan de forma adecuada la tensión de la situación y posibilitan que el lector pueda elegir entre más de un significado.

Ejemplo 3: en el original, Volumen IV, capítulo XIV, página 197. Los nombres de pila también determinan el éxito en la vida, según el padre de Tristram. Esta escena es muy divertida, porque en el momento del bautismo, la criada de la familia no se acuerda del nombre que el padre quiere para su hijo, bautizándole con el nombre de

Tristram, en vez de el de Trismegistus, lo que según el padre de Tristram, solo le traerá desgracias, ya que según él, nadie a lo largo de la historia con el nombre de Tristram había conseguido logros dignos de resaltar.

Esta escena es clave ya que Sterne escoge el nombre de *Tristram Shandy* como título de la obra de forma muy concienzuda. El título de esta novela y nombre del personaje protagonista, es un claro juego de palabras. En español, Tristram «recuerda por su raíz a la palabra triste, que Sterne conocía en sus formas latinas y francesa» (Marías, 1978). Por otro lado, «Shandy, en el dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire, donde Sterne vivió gran parte de su vida, significa indistintamente alegre, voluble y chiflado» (Marías, 1978). Por esto, es muy importante tener cuidado a la hora de traducir fragmentos como este. Sterne llena este momento de humor, ya que en tan breve fragmento se pueden encontrar multitud de situaciones cómicas: la mala memoria de la criada de la familia, el desastroso bautizo, frases hechas, insultos, etc.

TO:

Trismegistus, said my father – But stay – thou art a leaky vessel, Susannah, added my father; canst thou carry Trismegistus in thy head, the length of the gallery without scattering? – Can I? Cried Susannah, shutting the door in a huff. – If she can, I'll be shot, said my father, bouncing out of bed in the dark, and groping for his breeches.

Susannah ran with all the speed along the gallery.

My father made all possible speed to find his breeches.

Susannah got the start, and kept it – 'Tis Tris – something, cried Susannah – There is no Christian name in the world, said the curate, beginning with Tris – but Tristram. Then 'tis Tristram-gistus, quoth Susannah

– There is no gistus to it, noddle! – 'tis my own name, replied the curate, dipping his hand, as he spoke, into the bason – Tristram! Said he, etc. Etc. Etc. Etc., so Tristram was I called, and Tristram shall I be to the day of my death.

TT1:

—¡Trismegistus!, dijo mi padre. Pero estás nerviosa como un flan, Susana. ¿Serás capaz de conservar en tu cabeza el nombre de Trismegistus por toda la galería sin olvidarte?

—¿Qué si podré?, exclamó Susana cerrando la puerta enojada. —Que me maten si es capaz, dijo mi padre incorporándose en el lecho y buscando a tientas sus calzones.

Susana salió disparada por la galería.

Mi padre trataba de darse prisa en encontrar sus pantalones. Susana se había quedado con el principio del nombre. «Es algo de «Tris...» se decía. Pero no recuerdo nombre cristiano que se le parezca aparte de Tristán. ¡Ah! Pues entonces ya está: Tristán-gistus se dijo.»

«¡No hay gistus que valga so zopenca!» Ese es mi propio nombre, dijo el cura hundiéndose, mientras esto decía, su mano en el recipiente de agua bautismal ¡Tristán!, yo te bautizo, etc., etc. Y Tristán me pusieron y Tristán me quedé para toda la vida.

Letona apuesta por la naturalización de los nombres propios a lo largo de toda la obra. Esta decisión sorprende, ya que la tendencia a naturalizar nombres propios desaparece a mediados del siglo XX, y esta traducción se realiza dos décadas después. Los nombres propios «no sólo no se adaptan (salvo algunas excepciones), sino que se adivina cierta tendencia a dar de nuevo su forma original a algunos nombres adaptados en épocas anteriores» (Moya, 1993). Sorprende que Letona, decida traducir el nombre de *Tristram* como Tristán, teniendo en cuenta la importancia del título de la obra de Sterne. Además, si bien decide naturalizar el nombre propio del protagonista durante toda la obra, no hace lo mismo con el título de la obra.

TT2:

—Trismegisto, dijo mi padre. —Pero espera, que tienes la cabeza como un colador, añadió mi padre; ¿te vas a acordar de Trismegisto de aquí a que termines de atravesar la galería?—¿Cómo no?, gritó Susannah cerrando la puerta de golpe. —¡Que me aspen si lo recuerda!, dijo mi padre saltando de la cama en la oscuridad y buscando a tientas su calzón.

Susannah corrió a toda velocidad por la galería.

Mi padre buscaba frenéticamente su calzón.

Susannah se acordaba del principio del nombre y lo dijo: Es Tris—algo, gritó. —El único nombre cristiano que empiece por *Tris*, dijo el cura, es Tristram. —Entonces, dijo Susannah, es Tristram-gisto.

—¡No hay ningún -gisto boba! —Así es como yo me llamo, replicó el cura, metiendo la mano en el agua bendita al hablar. —¡Tristram!, dijo, etc., etc., etc. Y así es como se me impuso el nombre de Tristram, y Tristram será hasta el día de mi muerte.

TT3:

—Trismegisto, dijo mi padre; —pero aguarda, Susannah, añadió: —eres como una embarcación que hace aguas; ¿serás capaz de retener el nombre de Trismegisto en la

cabeza si que se te caiga por el pasillo? —¡Que si seré capaz!, exclamó Susannah cerrando la puerta con un bufido. —¡Que me aspen si lo es!, dijo mi padre al tiempo que saltaba de la cama y empezaba a buscar a tientas, en medio de la oscuridad, sus calzones.

Mientras, Susannah se precipitaba ya por el pasillo a toda velocidad.

Mi padre buscaba sus calzones a la mayor velocidad posible.

Pero Susannah le llevaba ventaja y la conservó hasta el final. — Es Tris—algo, exclamó Susannah. —No hay en todo el mundo más nombre de pila que empiece por Tris—, dijo el vicario, —que Tristram. —Pues entonces es Tristram-gisto, dijo Susannah.

—¡No hay gisto que valga, mentecata! —Es mi propio nombre, replicó el vicario; y mientras esto decía, metió la mano en la palangana: —¡Tristram!, dijo, etc., etc., etc., etc. De modo que con el nombre de Tristram fui bautizado y Tristram me llamaré hasta el día de mi muerte.

Para la traducción de la frase hecha «*If she can, I'll be shot*», Letona apuesta por una traducción literal que transmite la poca fe del padre de Tristram en la capacidad intelectual de su criada, mientras que Aznar y Marías optan, en esta ocasión, por la adaptación al castellano. La elección de Letona para traducir la palabra *noddle* es *zopenca*, mientras que Aznar opta por *boba* y Marías por *mentecata*. Las tres traducciones consiguen reflejar la tensión y muestra las faltas de respeto que en aquella época sufrían los criados por las clases más altas. Cabe destacar que, a diferencia de Letona, tanto Aznar como Marías respetan los nombres propios del original a lo largo de toda la obra.

En este ejemplo, los tres traductores son capaces de transmitir al lector la intención perlocutiva e ilocutiva, pero la decisión de Letona de naturalizar los nombres, especialmente el del protagonista de la novela, debilita el plano locutivo de su traducción.

Ejemplo 4: en el original, Volumen v, capítulo VII, página 249. Esta escena demuestra que Sterne se burla de todo, hasta de la muerte. Además, se burla de la escasa inteligencia de las criadas de la familia Shandy, que confunde la muerte de uno de los miembros de la familia con un vestido que pertenece a la madre de Tristram. Este ejemplo, si bien lleno de humor, no presenta problemas de importancia a la hora de

traducir. Se ha decidido utilizar este ejemplo para reflejar la gran variedad de situaciones a las que un profesional se enfrenta a la hora de traducir el humor; en algunas ocasiones dichas situaciones no suponen ninguna dificultad, pero en otras, la tarea del traductor puede resultar imposible. En este ejemplo, Sterne utiliza un humor absurdo e ilógico, difícil de comprender. Los tres traductores desarrollan su tarea sin problemas en esta ocasión y consiguen reflejar en lengua meta la intención locutiva, ilocutiva y perlocutiva de Laurence Sterne.

TO:

- My young master in London is dead! Said Obadiah.
- A green satin night-gown of my mother's, which had been twice scoured, was the first idea which Obadiah's exclamation brought into Susannah's head.

TT1:

- ¡El hijo de mi amo ha muerto en Londres! Dijo Obadiah. Un vestido de noche raso verde de mi madre, que había sido limpiado dos veces, fue la primera idea que la exclamación de Obadiah suscitó en la cabeza de Susana.

TT2:

- ¡Mi señorito ha muerto en Londres!, dijo Obadiah. —
- Lo primero que le trajo a la mente a Susannah la exclamación de Obadiah fue un camisón verde de satén de mi madre que ya se había limpiado dos veces.

TT3:

- ¡El señorito se ha muerto en Londres!, exclamó Obadiah. —
- La primera idea que a Susannah se le vino a la cabeza al oír la exclamación de Obadiah fue la de un camisón de satén verde de mi madre que ya se había tenido que limpiar dos veces.

Ejemplo 5: en el original, Volumen VII, capítulo XXXIV, página 364. Discusión entre Tristram y un funcionario francés, porque Tristram no quiere pagar las postas por las que no va a pasar. Humor simple, pero eficaz, al utilizar una redundancia bastante ridícula que añade el efecto cómico a la escena.

TO:

- Sir, said I, collecting myself – it is not my intention to take post –
- But you may – said he, persisting in his first reply – you may take post if you choose
-

- And I may take salt to my pickled herring, said I, if I choose –
– But I do not choose –

TT1:

- Señor, le dije sosegadamente, no tengo intención de tomar la posta.
— Pero puede usted hacerlo, dijo insistiendo en su primera respuesta. Puede usted hacerlo si le parece.
— También puedo echarle sal a mis arenques en salmuera, le dije, si me parece. Pero es que no me parece.

Letona traduce la redundancia de esta escena, pero no plasma en la traducción lo ridícula que esta resulta, lo que causa la pérdida del efecto cómico (ilocución). Esto se debe a la elección de la palabra *salmuera*, que si bien refleja de forma correcta el significado a nivel técnico (locución), aleja la comicidad del lector. Además, el uso del verbo parecer no es muy común en el contexto de la escena, y no refleja tanto la tensión (perlocución) de la discusión entre Tristram y el funcionario.

TT2:

- Caballero, le dije recobrándome, —no tengo la menor intención de tomar la posta—
—Pero podríais hacerlo—dijo, insistiendo en su primera respuesta—podríais tomar la posta si quisierais—
Y también podría tomar sal para mi arenque en escabeche, dije si quisiera—
—Pero no quiero.

Aznar traduce la redundancia (locución), pero en este caso se pierde por completo el humor de Sterne. Al utilizar la palabra *escabeche*, el lector no piensa de forma inmediata en lo estúpido que es echar sal a algo ya salado. Refleja bien la tensión entre funcionario y protagonista. En esta ocasión, Ana María Aznar traduce la locución, pero el lector no percibe la ilocución y la perlocución de la escena.

TT3:

- Señor, dije volviendo en mí, —no tengo intención de tomar la posta. —
—Pero puede usted, —dijo él persistiendo en su primera respuesta; —puede usted tomar la posta si así lo desea. —
—Y también puedo echarle sal a un arenque salado, dije yo, si así se me antoja—

——Sólo que no se me antoja. ——

Javier Marías consigue transmitir al lector de forma muy clara el humor del original. Además, es capaz de transmitir al lector el sentimiento de pelea y tensión existente entre los dos protagonistas de la obra. La locución, ilocución y perlocución llegan al lector sin problemas.

Ejemplo 6: en el original, Volumen IX, capítulo IX, página 427. De nuevo, Sterne juega claramente con el doble sentido de las palabras y sus connotaciones sexuales, ya que *ejaculation* significa tanto jaculatoria, como eyaculación.

TO:

Now, for what the world thinks of that ejaculation – I would not give a goat.

TT1:

Dicho esto, me sale por una friolera lo que el mundo pueda pensar acerca de semejante jaculatoria.

TT2:

—No daría ni un céntimo por saber lo que opina el mundo de este inciso.

TT3:

Bien: por lo que el mundo piense de esta jaculatoria, —no daría ni cuatro peniques.

En las tres traducciones se evita utilizar la palabra eyaculación, perdiéndose por completo el juego de palabras y la connotación sexual con la que juega Sterne. Letona y Marías deciden utilizar la palabra *jaculatoria*, mientras que Aznar la omite por completo y decide reemplazarla por la palabra *inciso*. Puede que esto se deba a la propia autocensura de los autores, o a la dificultad de reflejar el juego de palabras en la traducción. Marías, que en sus notas a la traducción, explica la intención de Sterne en el original, no lo refleja en su traducción. La omisión en las tres traducciones provoca que el lector no perciba la intención ilocutiva y perlocutiva del original, ya que no hay forma de que el lector piense en la connotación sexual.

Ejemplo 7: en el original, Volumen IX, capítulo XIV, página 432. En esta escena, Tristram habla del vello de las mujeres francesas, inglesas y españolas, dejando a las últimas en un mal lugar. Este pasaje me parece interesante por tres motivos en especial.

Uno de ellos, analizar si el fallo de comprensión de Letona en lengua origen afecta a la traducción en lengua meta. El segundo, analizar la objetividad de la traductora Ana María Aznar, ya que como miembro de las mujeres españolas, ha de traducir una situación en la que ridiculiza a estas. El tercer y último motivo por el que este ejemplo me parece interesante es la continuación del humor que Marías añade a sus notas a la traducción para este fragmento.

TO:

...the shaving part of it, upon which so much stress is laid, by an unalterable law of nature excludes on half of the species entirely from its use: all I can say is, that female writers, whether of England, or of France, must e'en go without it –
As for the Spanish ladies – I am in no sort of distress –

TT1:

...la parte del mismo relativa al afeitado, sobre la que se carga más el acento, excluye fatalmente por ley natural a la mitad del género humano en su aplicación. Todo lo que puedo decir es que los escritores del sexo débil, procedan de Francia o de Inglaterra, no tienen más remedio que ir sin barbas.
En cuanto a las damas españolas siento no poder opinar.

Esta escena presenta un alto nivel de dificultad a la hora de traducir debido al lenguaje complicado que utiliza Sterne, propio del siglo XVIII. Esta dificultad lleva a Letona a confundir la necesidad de afeitarse de las mujeres francesas e inglesas, con el hecho de que son imberbes, lo que provoca una ligera pérdida de la intención locutiva de la escena.

Además, en el original aparece *female writers*, que no implica ninguna connotación negativa hacia la mujer. Pues bien, Letona decide traducir estas dos palabras por *el sexo débil*, modificando la intención ilocutiva y perlocutiva de Sterne.

TT2:

...lo del afeitado, a lo que tanta importancia se ha dado, excluye, por una inalterable ley de la Naturaleza, a media humanidad: por lo menos puedo decir que las escritoras de Inglaterra o Francia están excluidas—
—En cuanto a las españolas—no desespero—

Aznar, consigue ser objetiva en los momentos en que Sterne ridiculiza a las mujeres (españolas en este caso) a lo largo de la obra. Cumple con su función como traductora y plasma en lengua meta la intención locutiva, ilocutiva y perlocutiva del original.

TT3:

...la parte de los afeitados, en la que tanto hincapié se hace, resulta, por una inalterable ley de la naturaleza, completamente inútil para nada menos que la mitad de la especie. Lo único que puedo decir es que creo que las mujeres escritoras tanto de Inglaterra como de Francia podrán arreglárselas sin esa parte bastante bien. —
Y en cuanto a las damas españolas, —nada se me ha de reprochar. —

Marías refleja sin demasiados problemas el plano locutivo, ilocutivo y perlocutivo en el texto meta. Lo que resulta interesante sobre el trabajo del traductor en esta escena es la extensión del humor que Marías aplica a sus notas a la traducción, que parecen impregnadas del humor de Sterne. Las notas de Marías intentan preservar el humor del original para que, en caso de consultarlas, el lector se desvíe lo menos posible de la pieza central. La nota dice así: «Esta insinuación de que las mujeres españolas son peludas no debe extrañar en demasía: sin duda en el siglo XVIII lo eran (o lo parecían) por lo general.» (Marías, 1978). Marías, al igual que Sterne, ridiculiza a la mujer española y dota de humor el intento de clarificación de la nota.

Ejemplo 8: en el original, Volumen IX, capítulo XXXIII, página 452. Esta es la escena final de la obra en la que una vez más, Sterne juega con las connotaciones sexuales de las palabras y sus distintos significados. La última frase tiene una intensidad superior a la existente durante el resto de la obra, creando un final sólido y poderoso. Como ya se ha dicho, aunque no se sabe con total seguridad si el noveno volumen era el último que Sterne tenía pensado publicar, la fuerza de esta última escena hace pensar a la mayoría de expertos que esa era su intención. Resulta por tanto, muy importante, reflejar en lengua meta la fuerza del último fragmento de *Tristram Shandy*.

TO:

When - - u - - - - u - - - - cried my father; beginning the sentence with an exclamatory whistle – and so, brother Toby, this poor Bull of mine, who is as good a Bull as ever

p—ssed, and might have done for Europa herself in purer times – had he but two legs less, might have been driven into Doctors Commons and lost his character – which to a Town Bull, brother Toby, is the very same thing as his life

L—d! said my mother, what is all this story about? –

A Cock and a Bull, said Yorick – And one of the best of its kind, I ever heard.

TT1:

—Hum m m m m, exclamó mi padre comenzando su frase con una especie de balido, entonces, hermano Toby, ese pobre toro mío que es tan bueno como el mejor que come hierba y que podía haberle dado la réplica a la propia Europa en tiempos más puros de haber tenido dos patas menos, creo podría haber terminado en los «Doctors Commons» y haber perdido su pleito, cosa que para un toro de ciudad, hermano Toby, viene a ser lo mismo que perder la vida.

— ¡Vaya por Dios! ¿Pero de qué se trata esa historia?, dijo mi madre.

Es como el cuento de la buena pipa, contestó Yorick, y uno de los mejores en su especie, que yo sepa.

TT2:

- Fiii – u -----u----- dijo mi padre empezando la frase por un silbido—así es que, hermano Toby, ese pobre toro mío, que es tan bueno como el más pintado, y podía haber honrado a Europa en épocas más puras, de haber tenido dos patas menos, se lo podían haber llevado ante los tribunales y haber perdido el pleito y con él su función, —lo que para un toro comunal, hermano Toby, es tanto como perder la vida—

¡Dios santo!, dijo mi madre, ¿pero de qué estáis hablando?

¡De cuernos!, dijo Yorick. —Y es de las mejores historias de cornudos que yo haya oído.

TT3:

—¡Fiu – u - - - - u - - - - !, exclamó mi padre comenzando la sentencia con un estridente silbido; —fíjate, hermano Toby, en lo que son las cosas: este pobre Toro mío, que jamás m—ó en el mundo Toro mejor que él, y que si tuviera dos patas menos—podría haberle servido hasta a la mismísima Europa en tiempos más puros, resulta que podrían haberlo conducido ante el juez de la paz y haber perdido su

reputación, —cosa que para un Toro de Aldea, hermano Toby, viene a ser lo mismo que la vida——

—¡S——r!, dijo mi madre; pero ¿qué es toda esta historia?——

—Ni más ni menos que una Fábula: sobre una POLLA y un TORO, dijo Yorick; —y es una de las mejores que en su género he oído jamás.

El peso de la importancia de la parte final de la obra recae sobre la última intervención del padre de Tristram. Esta frase tiene múltiples sentidos que merecen la pena examinar. La traducción literal de la frase, *una historia de un gallo y un toro*, significa «a ridiculous story that is used as an explanation or excuse» (Merriam-Webster, *on-line*) y «an incredible story told as true» (Merriam-Webster, *on-line*), historias tremendamente exageradas que pretenden pasar por verdaderas, a pesar de presentar grandes rasgos de fantasía y exageración. Se utilizan estos dos animales «a raíz de la fabulosa y legendaria potencia sexual de gallos y toros» (Marías, 1978). *Una historia de un gallo y un toro*, puede ser por tanto, una fábula. Este sentido se pierde en los tres textos en español a la hora de traducir, lo que refleja un nivel muy alto de complejidad de la traducibilidad del humor.

Además, la palabra *cock*, no solo significa gallo. *Cock* es la expresión vulgar en inglés de la palabra *pene*. El equivalente en español sería la palabra *polla*. Sterne juega con el doble sentido de la palabra, que en español desaparece para la gran mayoría de los lectores. Únicamente Marías se atreve a traducir el término por *polla* en castellano, que sorprendentemente también significa «Gallina nueva, medianamente crecida, que no pone huevos o que hace poco tiempo que ha empezado a ponerlos» (DRAE, *on-line*).

Los otros dos profesionales, bien por autocensura o por falta de valentía, evitan traducir el término de forma literal en cualquiera de sus acepciones y deciden llevar a cabo una adaptación de la frase. Aznar opta por traducir la frase enfocándola hacia el plano de las infidelidades y las aventuras extraconyugales. Por su parte, Letona apuesta por la adaptación y traduce *a cock and a bull story* por el nombre de un cuento popular español, *El cuento de la buena pipa*. Las decisiones de Aznar y Letona cambian la intención ilocutiva y perlocutiva de Sterne y no hacen llegar al lector el doble juego del original.

Los traductores se encuentran, en este caso, ante unos problemas de traducibilidad enormes, lo que hace casi imposible el traslado del humor de lengua origen a lengua meta, debido a los juegos de palabras y a las connotaciones sexuales, presentes en multitud de ocasiones a lo largo de la obra, que en muy pocas ocasiones coinciden en el original y en el texto traducido.

Conclusiones

La traducción del humor de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* supone un esfuerzo de enorme dificultad para el traductor. Laurence Sterne emplea un humor soez, primitivo y absurdo a la vez que inteligente, con numerosos juegos de palabras, que en ocasiones resulta muy complicado de plasmar en castellano. Para la correcta traducción del humor, es importante traducir el original de tal forma que produzca en el lector la misma reacción que produce el original. Por ello, la intención ilocutiva y la intención perlocutiva superan en importancia a la intención locutiva. Por tanto, la literalidad no siempre funciona como mejor recurso a la hora de traducir. Tras la realización del caso práctico a través de un análisis pragmático, se obtienen diversas conclusiones:

En la mayoría de los casos, a menos que se produzca un error de comprensión, los traductores no tienen problema a la hora de traducir el efecto locutivo del original al castellano. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el efecto ilocutivo y el perlocutivo, los más importantes cuando se está traduciendo el humor. El principal obstáculo que presenta la traducibilidad del humor es el de reproducir la intención del original en lengua meta cuando el humor del original, bien por motivos culturales o por la no existencia de un equivalente semántico, pierde el sentido en lengua meta. Esto se puede ver de manera muy clara en los ejemplos 6 y 8 del trabajo.

Se pueden observar notables diferencias entre las traducciones que se han analizado. José Antonio López de Letona opta por la naturalización de los nombres propios a lo largo de la obra. Letona incluso traduce el nombre del protagonista, lo que elimina su doble sentido (triste vs. alegre y alocado). El exceso de naturalización del traductor hace que la obra quede un poco obsoleta. La naturalización es propia de los cuentos infantiles y no de un clásico del siglo XVIII.

Ana María Aznar se esfuerza por ser lo más fiel posible al original. Por ello, respeta al máximo la puntuación del original e intenta producir al lector en lengua meta la misma reacción que provoca el original. Sin embargo, tanto Letona como Aznar tienen miedo de arriesgar y en ocasiones se autocensuran, por miedo a herir la sensibilidad del lector.

Por el contrario, Javier Marías arriesga y se atreve más. Marías no tiene miedo de ir más allá, no le importa traducir algo que sabe que puede ofender y herir al lector. Si la intención del autor en el original es la de escandalizar, molestar y sorprender al lector, el trabajo del traductor ha de provocar la misma reacción en el lector del texto en lengua meta. Además, Marías impregna del humor del original sus notas a la traducción, lo que crea un paralelismo entre la obra y las notas que facilitan al lector la comprensión del humor de la obra. La intención de Marías es la de ser lo más fiel posible al original, pero demuestra que eso no obliga a ser completamente fiel al texto de la obra que se traduce. Es consciente de que tiene que sonar raro, por antiguo y particular, e intenta reproducir la intención del autor en todo momento. Las tácticas de traducción llevadas a cabo por Marías, más modernas que las empleadas por Letona y Aznar, son las más extendidas en la actualidad y las más utilizadas por una gran mayoría de traductores.

La traducción del humor presenta un mayor número de desafíos que otros tipos de traducción, por la necesidad de transmitir en muchas ocasiones aquello que no está escrito. El humor es en ocasiones subjetivo y a veces depende de la cultura en la que se desarrolla, lo que dificulta considerablemente la labor del traductor. El traductor ha de arriesgar y utilizar todo tipo de recursos para llevar a cabo una buena traducción, aunque eso implique en ocasiones no ser completamente fiel al original.

Referencias bibliográficas

- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: OUP edición citada 1986.
- Aznar, A. M. (1976). *Notas a la traducción de «La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy»*. Editorial Planeta.
- Bachtin, M. M. (1990). *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. (Traducción de Alexander Kaempfe). Múnich – Viena (1969).
- Bergson, Henri. (1961). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Revue de Paris. Cent quarante-troisième édition. París. Presses Universitaires de France.
- Biblioteca Nacional de España. Registro Internacional ISSN. Consultado el 15 de abril de 2015. Fuente:
<http://www.bne.es/es/LaBNE/CentroEspañolISSN/BaseDatosISSN/>
- Chiaro, D. (1992). *The Language of Jokes: Analysing verbal play*. Londres. Routledge.
- DRAE. Real Academia Española de la Lengua. Consultado el 3 de junio de 2015.
Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=polla>
- Ghassempur, S. (2009). *Tha' Sounds Like Me Arse!: A Comparison of the Translation of Expletives in Two German Translations of Roddy Doyle's The Commitments*. Tesis Doctoral. Dublín: Dublin City University. Consultado el 20 de abril de 2015. Fuente: <http://doras.dcu.ie/14885/1/GhassempurPhD.pdf>
- Hickey, L. (1998). *Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation. The Pragmatics of Translation*. Clevedon et al.: Multilingual Matters Ltd., pp. 217-232.
- Hickey, L. *Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor*. Instituto Cervantes y Universidad de Salford. Consultado el 15 de abril de 2015. Fuente:

<http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>

ISBN. Base de datos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Consultado el 15 de abril de 2015. Fuente: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn.html>

Luthe, H. O. (1995). *Komikübersetzung – Ein Feld auszuhandelnder symbolischer Ordnung en Unger, Thorsten & Schultze, Brigitte & Turk, Horst. Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübinga: Günter Narr, pp. 47-65.

Mariás, J. (1978). *Notas a la traducción de «La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy»*. Editorial alfabeta. Versión Kindle.

Martín Casamitjana, R. M. (1996). *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid. Editorial Gredos.

McGhee, P. E. (1979). *Humor: Its Origin and Development*. San Francisco: W. H. Freeman and Company.

Merriam-Webster. Learner's Dictionary. Consultado el 3 de junio de 2015. Fuente: <http://www.learnersdictionary.com/definition/cock%E2%80%93and%E2%80%93bull%20story>

Moya, V. *Nombres propios: su traducción*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Pegenaute, L. (2011). *El estilo conversacional en «Tristram Shandy» y sus traducciones al castellano. Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, pp. 43-74. Montserrat Cunillera, Hildegard Resinger.

Preisendanz, W. y Warning. (1976). *Das Komische. Poetik und Hermeneutik 7*. München. Editorial Fink.

- Rista-Dema, M. (2008). Language Register and the Impacts of Translation: Evidence from Albanian Political Memoirs and their English Translations. *Political Discourse Analysis*. Ed: Gyasi Obeng, S. y Hartford, A. S. B.
- Santana, B. (2005). *La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión*. II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:
http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_BSL_Traduccion.pdf
- Sterne, L. (1759-1767). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Wordsworth Editions.
- Sterne, L. (1759-1767). *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Traducción de Ana María Aznar (1976). Editorial Planeta.
- Sterne, L. (1759-1767). *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Traducción y notas de Javier Marías (1978). Editorial Alfaguara. Versió
- Sterne, L. (1759-1767). *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Traducción de José Antonio López de Letona (1975). Editorial Akal.
- Suils, J. (1983). *Cognitive Processes in Humor Appreciation*, en Paul E. McGhee y Jeffrey H. Goldstein (eds.), *Handbook of Humor Research*, vol. I, Nueva York: Springer-Verlag.
- The International Society for Humor Studies. Consultado el 16 de abril de 2015. Fuente:
<https://www.hnu.edu/ishs/>
- Vandaele, J. (2001). *Introduction: Re-Constructing Humour: Meanings and Means*. The Translator, special issue (Translating Humour) 8 (2), pp. 149-172.
- Wright, A. (1969). *The Artifice of Failure in Tristram Shandy, Novel 2, Volume 2*.