

**La traducción del humor del alemán al castellano.
Un análisis contrastivo-traductológico de la versión
castellana del cómic *Kleines Arschloch*
de Walter Moers**

TESIS DOCTORAL

Director: Dr. D. Manuel Maldonado Alemán

Universidad de Sevilla

Doctoranda: Nuria Ponce Márquez

Departamento de Filología Alemana

Leo, luego traducen.

Traducimos, luego leen.

Traducen, luego leemos.

Leen, luego traducimos.

*Las alegrías y las penas, los éxitos y los problemas de la traducción son de todos,
importan a todos, afectan a todos.*

Revista Vasos Comunicantes, editada por la Sección Autónoma de Traductores de
Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España

AGRADECIMIENTOS

Con unas breves palabras me gustaría agradecer a mi Director de Tesis, el Prof. Dr. Manuel Maldonado Alemán, a todas mis compañeras (Ana M^a Medina Reguera, Inmaculada Mendoza García, Elisa Calvo Encinas, Marián Morón Martín y Mercedes Enríquez Aranda) y a toda mi familia (en especial al nuevo miembro que se va a incorporar) los ánimos y la enorme energía positiva brindada en estos años de ardua labor investigadora.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: FUNDAMENTO TEÓRICO	13
1.1. El concepto de “orientación hacia el polo meta”.....	13
1.2. El concepto de “aceptabilidad”.....	15
1.3. Metodología del análisis contrastivo.....	16
1.4. La vertiente experimental como complemento al fundamento teórico.....	19
1.5. Conclusión.....	21
1.6. Resumen.....	23
CAPÍTULO 2: TRINOMIO LENGUA-CULTURA-TRADUCCIÓN	25
2.1. Trinomio lengua-cultura-traducción: enfoque teórico.....	27
2.1.1. Evolución del concepto de traducción.....	28
2.1.2. Conceptos traductológicos derivados de la interrelación lengua-cultura.....	33
2.2. Trinomio lengua-cultura-traducción: enfoque práctico.....	37
2.3. Conclusión.....	40
2.4. Resumen.....	41
CAPÍTULO 3: LA ¿(IM)POSIBILIDAD? DE TRADUCIR EL HUMOR	43
3.1. Planteamiento conceptual en torno al concepto de `humor´.....	45
3.2. Planteamiento psicológico en torno al concepto de `humor´.....	48
3.3. Planteamiento traductológico: ¿intraducibilidad del humor?.....	53
3.3.1. Vertiente lingüístico-traductológica del humor.....	57
3.3.1.1. General Theory of Verbal Humor (GTVH).....	62
3.3.1.2. Enfoque pragmático de Leo Hickey.....	70
3.3.1.2.1. Fusión de la GTVH de Attardo y Raskin y el enfoque pragmático de Leo Hickey.....	76
3.3.1.2.2. La teoría de Hickey encuadrada dentro de la investigación traductológica.....	77
3.3.2. Otras investigaciones recientes sobre la traducción del humor.....	81
3.3.2.1. Distinción juegos de palabras / juegos de ideas.....	82
3.3.2.2. El análisis contrastivo en la investigación traductológica en torno a la traducción del humor.....	85

3.4. Conclusión.....	91
3.5. Resumen.....	94
CAPÍTULO 4: EL MUNDO DEL CÓMIC	99
4.1. Aspectos conceptuales y literarios en torno al cómic.....	99
4.2. Antecedentes históricos del cómic.....	104
4.3. Características específicas del cómic.....	108
4.4. Retos específicos que plantea la traducción de cómics.....	112
4.4.1. Limitaciones de formato: limitación de espacio e interrelación texto / imagen.....	113
4.4.1.1. Limitación de espacio.....	113
4.4.1.2. Interrelación texto / imagen.....	114
4.4.2. Limitaciones lingüísticas.....	117
4.4.2.1. Onomatopeyas.....	117
4.4.2.2. Limitaciones en la traducción de títulos y nombres propios.....	120
4.4.2.3. Lenguaje tabú.....	123
4.4.3. Limitaciones contextuales.....	123
4.4.4. Limitaciones pragmático-culturales.....	124
4.5. Situación actual del mercado de cómics en España.....	128
4.6. Conclusión.....	130
4.7. Resumen.....	131
CAPÍTULO 5: DESCRIPCIÓN, SITUACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS	135
5.1. Biobibliografía de Walter Moers.....	135
5.2. Justificación del corpus: Carencia de traducciones al castellano de la obra de Moers.....	141
5.3. Conclusión.....	144
5.4. Resumen.....	146
CAPÍTULO 6: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL ANÁLISIS CONTRASTIVO-TRADUCTOLÓGICO-EVALUATIVO DEL CORPUS	147
6.1. Similitudes y diferencias de formato entre TO y TM.....	148
6.2. Fase previa al análisis contrastivo-traductológico-evaluativo entre TO y TM.....	155
6.2.1. Procedimiento inicial.....	155
6.2.2. Consulta a la traductora.....	157

6.2.3. Análisis de la base humorística del corpus.....	168
6.3. Fundamentos y objetivos del análisis contrastivo.....	171
6.4. Conclusión.....	174
6.5. Resumen.....	175
CAPÍTULO 7: ANÁLISIS CONTRASTIVO-TRADUCTOLÓGICO-EVALUATIVO DEL CORPUS CON SU TRADUCCIÓN AL CASTELLANO	177
7.1. Aspectos macrotextuales.....	178
7.2. Aspectos microtextuales.....	179
7.2.1. Cohesión.....	179
7.2.2. Coherencia.....	180
7.2.3. Características suprasegmentales.....	180
7.2.3.1. Elementos fonético-fonológicos.....	180
7.2.3.1.1. Interjecciones.....	181
7.2.3.1.2. Onomatopeyas.....	184
7.2.3.1.3. Rimas.....	193
7.2.3.1.4. Juegos de palabras de naturaleza fonético- fonológica.....	197
7.2.3.2. Elementos ortográficos.....	198
7.2.3.3. Elementos de puntuación.....	198
7.2.4. Características morfológicas.....	202
7.2.5. Características sintácticas.....	203
7.2.6. Características léxico-semánticas.....	207
7.2.6.1. Campos semánticos.....	207
7.2.6.1.1. Lo soez.....	207
7.2.6.1.2. Lo cruel.....	210
7.2.6.1.3. Lo sexual.....	212
7.2.6.2. Juegos de palabras de base semántica.....	215
7.2.7. Características pragmático-culturales.....	218
7.2.7.1. Marcas socio-culturales.....	221
7.2.7.1.1. Marcas socio-culturales universales. Valores de la sociedad actual: importancia de las apariencias (estética y medios de comunicación), obsesión por la comida ecológica, adicciones, prejuicios ante la homosexualidad y pedofilia.....	221
7.2.7.1.2. Marcas socio-culturales alemanas: RDA y el fenómeno de la inmigración en Alemania.....	225

7.2.7.2. Marcas lingüístico-discursivas.....	234
7.2.7.2.1. Diferencias de registro.....	234
7.2.7.2.2. Tratamiento de los nombres propios.....	236
7.2.7.3. Marcas histórico-políticas.....	249
7.2.7.3.1. Marcas histórico-políticas universales: Acontecimientos históricos de repercusión internacional y figuras y denominaciones políticas reconocidas internacionalmente.....	250
7.2.7.3.2. Marcas histórico-políticas alemanas: Régimen nacionalsocialista, batalla de Stalingrado, ámbito político de la RDA y tensiones entre el bloque occidental y oriental.....	253
7.2.7.4. Marcas artístico-literarias.....	259
7.2.8. Características “lectales”: sociolectales y geolectales.....	260
7.2.8.1. Aspectos “lectales” en el plano microtextual.....	260
7.2.8.2. Aspectos “lectales” en el plano macrotextual.....	265
7.3. Conclusión.....	266
7.4. Resumen.....	267

CAPÍTULO 8: EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE LA TRADUCCIÓN DEL CORPUS

	269
8.1. Evaluación de la calidad de la traducción al castellano del corpus en función del criterio de aceptabilidad.....	271
8.2. Parámetros con los que se consigue fomentar el nivel de aceptabilidad del TM entre sus lectores.....	272
8.2.1. Actualizaciones.....	272
8.2.2. Amplificaciones en el TM.....	272
8.2.2.1. Amplificaciones del registro coloquial en el TM.....	273
8.2.2.2. Amplificación de expresiones coloquiales con rimas..	274
8.2.3. Adaptaciones culturales.....	275
8.2.4. Creación rítmica.....	278
8.3. Parámetros que resultan neutrales con respecto al nivel de aceptabilidad.....	280
8.3.1. Atenuación.....	280
8.3.2. Omisiones.....	281
8.4. Parámetros con los que se reduce el nivel de aceptabilidad.....	283
8.4.1. Influencias de la comunidad lingüística vital o formativa del ente traductor.....	283
8.4.2. Notas a pie de página.....	286
8.4.3. Ausencia de traducciones y / o adaptaciones de marcas.....	288

8.4.4. Calcos.....	292
8.4.5. Inadecuaciones y desviaciones de traducción.....	294
8.5. Conclusión.....	298
8.6. Resumen.....	301
CONCLUSIONES.....	303
BIBLIOGRAFÍA.....	321
LISTADO DE ABREVIATURAS.....	337
LISTADO DE GRÁFICOS	338
LISTADO DE IMÁGENES.....	339
LISTADO DE TABLAS.....	341
ANEXOS.....	343

INTRODUCCIÓN

La naturaleza del cómic se basa en un complejo sistema semiótico formado por elementos tanto verbales como no verbales que desempeñan un papel fundamental en la transmisión de un humor generalmente cargado de marcas culturales. A pesar de la gran riqueza traductológica que presenta este género, hasta el momento se han publicado pocos trabajos de investigación que abarquen los diferentes protocolos de actuación utilizados en el cómic para producir humor. Las razones en las que se apoya esta carencia de investigación traductológica son de naturaleza diversa. En primer lugar, el cómic ha sido tradicionalmente denostado como una literatura de segundo orden, desviándose el interés de los investigadores hacia ámbitos “de mayor prestigio”. En segundo lugar, la investigación traductológica surgió en la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con la adolescencia y juventud del cómic, por lo que la investigación traductológica se desvió hacia otros géneros más maduros con los que los investigadores se sentían más familiarizados. En tercer lugar, la investigación científica en general se relaciona con “asuntos serios”, por lo que esta naturaleza “formal” parece chocar a primera vista con la finalidad última de la mayoría de cómics, que no es otra que la de producir humor.

En relación con este último aspecto, se expresa Klaus Kaindl con un tono un tanto irónico al intentar justificar que la investigación académica no haya sabido apreciar toda la complejidad del cómic como un objeto “serio” de estudio:

Wissenschaft ist ein ernstes Geschäft. Die Ernsthaftigkeit der Wissenschaft scheint dabei der Auseinandersetzung, mit dem Unernten entgegenzustehen, dem in der Wissenschaft häufig der Geruch des Unseriösen anhaftet. Dies mag auch ein Grund sein, warum Comics verhältnismäßig selten Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten sind (Kaindl 2008: 121).

En el contexto de la investigación traductológica, Kaindl afirma que hasta ahora se han publicado pocos trabajos de investigación cuyo elemento central sea la traducción de cómics, aunque sí que se han constatado diferentes investigaciones que abordan el tema someramente desde enfoques literarios, semióticos y didácticos (Kaindl 2008: 122).

Por otra parte, resulta también importante destacar el hecho de que, en gran número de casos, la investigación traductológica en torno al cómic se ha centrado

principalmente en series de renombre internacional como *Astérix y Obélix*. De hecho, habría que remontarse a la década de los 70 para encontrar las primeras investigaciones traductológicas llevadas a cabo acerca de estos cómics. Jacqumain y Cole (1970), por ejemplo, se dedicaron a investigar diferentes aspectos acerca del lenguaje humorístico verbal utilizado en las versiones en inglés, italiano y neerlandés de estas series. Posteriormente, Hartmann (1982) analizó la vertiente cultural en la traducción árabe de *Astérix*, mientras que otros autores como Grassegger (1985) han centrado su investigación en la vertiente lingüística analizando la traducción de los juegos de palabras y los nombres que aparecen en dicho cómic. Más recientemente, han surgido otro tipo de enfoques como los de Kaindl (2008), quien también utiliza ejemplos extraídos de *Astérix y Obélix*, entre otros cómics, que pretenden acercarse más a la interrelación texto / imagen característica de este género, otorgándole una importancia crucial en términos visuales y culturales a la traducción de la imagen.

Teniendo en cuenta todas estas investigaciones, en este trabajo de investigación se pretende defender la importancia del género del cómic en general, llegando hasta sus más ancestrales orígenes, con el fin de poder comprender mejor su naturaleza tanto formal como de contenido. En esta investigación también se pretende poner el acento sobre la enorme riqueza traductológica que supone la traducción de cómics al engranarse dentro de la maquinaria formada por la fórmula lengua-cultura-traducción. Además de resaltar la importancia traductológica que conllevan las marcas culturales en la traducción de cómics, la presente investigación se centra en los mecanismos que se desarrollan en este género para obtener humor, de forma que, al trinomio anteriormente mencionado, se le añade un elemento más: lengua-cultura-humor-traducción. En el contexto de la presente investigación, este cuatrinomio se verá engarzado en el eje del concepto de aceptabilidad, de forma que el resultado de esta ecuación de cuatro componentes se analizará en función del nivel de aceptabilidad que el lector meta otorgue a la traducción resultante.

Una vez sentadas las bases de la relación entre estos cuatro elementos, se procede al análisis de la traducción española del cómic alemán *Kleines Arschloch* de Walter Moers, justificando la elección del corpus sobre la base de la enorme presencia de humor cultural en dicho volumen y la consabida complejidad traductológica que esto supone, sin olvidar la enorme difusión de la obra de este

autor en países germanoparlantes y, cada vez más, en el ámbito anglosajón en contraposición a la escasísima repercusión del humor de Moers en el mercado hispanoparlante.

El planteamiento que se sigue en este trabajo de investigación es el siguiente:

1) Objetivos:

a) Identificar la enorme repercusión del texto origen (TO) en el mercado germanoparlante y anglófono en contraposición a la escasez de éxito comercial del texto meta (TM) en el mercado hispanoparlante.

b) Analizar los factores externos a la traducción que pueden haber influido en la escasez de repercusión del TM en el mercado hispanoparlante realizando una consulta a la editorial encargada de su traducción al castellano.

c) Analizar los factores inherentes a la traducción con el fin de delimitar el nivel de aceptabilidad que el lector meta otorga a dicho texto procediendo a contactar con la traductora encargada de su traducción para evitar la elaboración de conjeturas no contrastadas.

d) Analizar TO y TM como un impulso humorístico-cultural.

e) Identificar los fundamentos humorísticos del texto en función de las diferentes teorías existentes en torno al humor.

f) Identificar las marcas culturales de las que se nutre el texto.

g) Contrastar TO y TM procediendo a realizar una contextualización previa al análisis tanto de aspectos macrotextuales como de parámetros microtextuales.

h) Identificar los posibles problemas o retos de traducción planteados durante el proceso traductor no sólo como meros problemas de transferencia lingüística y / o

traductológica, sino como parámetros que, en el conjunto de la obra, permiten otorgar al lector meta un determinado nivel de aceptabilidad al texto.

i) Realizar una evaluación de la calidad de la traducción en función del concepto de aceptabilidad por parte del lector meta, en la que el investigador debe adoptar, en primer lugar, el rol de “mero lector final” para, posteriormente, desarrollar su labor analítica.

j) Indicar propuestas alternativas en aquellos casos en los que se presuponga un nivel reducido de aceptabilidad.

2) Hipótesis:

a) El desfase de éxito comercial del corpus detectado dentro de los marcos germanoparlante y anglófono en comparación con el marco hispanoparlante se debe no sólo a aspectos externos a la traducción, sino también a aspectos inherentes a la traducción que, en el conjunto de la obra, se alejan de la categoría de meros problemas de transferencia lingüística y / o traductológica, convirtiéndose en parámetros con los que no se consigue un nivel elevado de aceptabilidad por parte del lector meta.

b) El humor presente en el corpus presenta una carga cultural importante que, aunque en determinados casos, puede considerarse de carácter local, hoy día se puede ubicar perfectamente dentro de un conocimiento histórico universal (II Guerra Mundial, división de las dos Alemanias, aumento del fenómeno de la inmigración, etc.).

c) La interrelación texto / imagen ejerce una influencia fundamental a la hora de que el traductor se decante por determinadas soluciones de traducción a retos humorístico-culturales.

d) Al traducir suele perderse carga humorística y el traductor, consciente de esta pérdida, intenta compensarla en otros lugares del texto.

e) Las alusiones y marcas culturales son tratadas mediante diferentes soluciones de traducción.

f) Las notas al pie de página como solución a determinadas marcas culturales suelen resultar poco efectivas en términos de aceptabilidad.

g) La traducción literal de ciertas expresiones y / o juegos de palabras deriva en dificultades de comprensión por parte del receptor final, es decir, se crean obstáculos de transmisión cultural y / o humorística.

h) El nivel de aceptabilidad por parte del lector meta se ve mermado en aquellos pasajes que presumiblemente han supuesto un problema o reto de traducción y en los que, además, se ha optado por una traducción literal, alejándose así del concepto de orientación al polo meta y, por consiguiente, del concepto de “recreación”.

i) Este tipo de textos, dotados de una gran carga humorístico-cultural, requieren una gran dosis de creatividad por parte del traductor, quien tiene que volver a crear un nuevo texto con el objetivo de provocar que el receptor de la traducción experimente las mismas sensaciones que el receptor del mensaje original, sin que se produzca ningún tipo de interferencia (Smith de la Fuente, García Rojas y Gómez López 2007: 489), es decir, aunque el traductor se encuentra limitado por las reglas que imperan en la lengua y cultura metas, además de por el encargo de traducción, también cuenta con cierto grado de libertad con el que poder “recrear” el texto.

3) Metodología: La comprobación de las hipótesis se realiza mediante un análisis contrastivo-traductológico-evaluativo de segmentos relevantes del TO frente a sus correspondientes soluciones del TM, siguiendo así la metodología contrastiva de Nord (1991) y Toury (2004). Anterior a este análisis, se realiza una fase previa basada en las lecturas del TO y TM, el análisis de los fundamentos humorísticos predominantes en las diferentes historias y la detección de posibles problemas o retos de traducción. Dentro de esta fase inicial, se analiza un cuestionario cumplimentado por la traductora del cómic objeto del presente estudio, en el que

se plantean preguntas acerca de la formación de la traductora, el encargo de traducción y la traducción en sí, con el objetivo de conocer de primera mano la opinión del ente traductor involucrado en el proceso traductológico y evitar la elaboración de conjeturas no contrastadas. Una vez concluida esta fase previa, se procede a describir los fundamentos y objetivos del análisis contrastivo, basado en una fase de contextualización, un análisis de aspectos macrotextuales y otra fase de análisis de aspectos microtextuales. En este análisis contrastivo-traductológico-evaluativo, se prestará especial atención a la influencia ejercida por las características del género del cómic en el proceso traductor así como a las diferentes soluciones propuestas ante el reto de traducir determinadas marcas humorístico-culturales. Finalmente, se realizará un análisis del nivel de aceptabilidad que la traducción encuentra entre sus lectores, pasando el investigador de desempeñar el rol de “mero lector final” a convertirse en un ente analítico-evaluador. El objetivo final de este análisis contrastivo-traductológico-evaluativo consiste en delimitar el nivel de aceptabilidad que el texto traducido presenta entre sus lectores con el fin de determinar si el factor de la aceptabilidad resulta clave en el desfase de éxito comercial constatado entre los países germanoparlantes y anglófonos, por un lado, y el mercado hispanoparlante, por otro.

De acuerdo con este planteamiento, se ha procedido a dividir este trabajo de investigación en capítulos a modo de bloques temáticos, ofreciéndose un esquema al final de cada capítulo con el fin de resumir la información más relevante. La distribución de estos capítulos es la siguiente:

En el capítulo 1 se presenta el fundamento teórico en el que se basa la investigación, que no es otro que el enfoque descriptivista de Gideon Toury de “orientación hacia el polo meta”. En esta fase inicial del trabajo de investigación, se describe la importancia que otorga Toury a la figura del lector meta o receptor del texto traducido, quien debería ser capaz de enfrentarse al texto como si se tratase de un original. De esta forma, el nivel de aceptabilidad que el lector meta otorga al texto traducido se convierte en el eje central del estudio traductológico, pasando el investigador, en primer lugar, a adoptar el rol de “mero lector final” a la hora de enfrentarse al texto traducido para realizar posteriormente una labor

analítica de evaluación del nivel de aceptabilidad de dicho texto. En este capítulo, se recoge también la teoría de Toury con respecto al enriquecimiento cultural que supone la traducción como vehículo de transmisión de elementos que vienen a cubrir ciertos “espacios” que quedan libres en la cultura receptora. Encuadrado también dentro de la teoría de Toury se procede a analizar el método de análisis contrastivo que propone dicho autor basado en la fórmula “segmentos que reemplazan + segmentos reemplazados”, con el fin de poder obtener información acerca de los diferentes protocolos de actuación que ejecutan los traductores ante los retos que se les plantean. Esta filosofía analítica la siguen también autores como Christiane Nord, quien aboga por un análisis contrastivo exhaustivo del texto origen y su correspondiente traducción, prestando especial atención a una serie de factores tanto externos como internos de dichos textos. Siguiendo el planteamiento de Toury, en la presente investigación se considera el nivel de aceptabilidad otorgado por el lector meta a la traducción como el objetivo final de este método contrastivo-traductológico, el cual consistirá en dirimir el nivel de aceptabilidad que el lector final concede a la traducción a la que se enfrenta.

En el capítulo 2 se ofrece un enfoque teórico-práctico del trinomio lengua-cultura-traducción. Dentro del enfoque teórico se analiza, en primer lugar, la interrelación existente entre lengua y cultura, partiendo de la base de que la lengua es un elemento de difusión cultural. Como muestra de esta interrelación, se procede al estudio del fenómeno de los culturemas, ofreciéndose definiciones de autores como Franco Aixelá (1996), Witte (1999), Kalverkämper (2003) o Santana (2006). En segundo lugar, se propone un estudio de la interrelación cultura-traducción, llegando a la conclusión de que la traducción es un medio de transmisión cultural, en el que el traductor se convierte en un eslabón intercultural. Dentro del enfoque práctico, esta investigación se centra en los diferentes protocolos de actuación de los que el traductor se puede valer para traducir elementos culturalmente ajenos, según la opinión del profesor Martin B. Fischer (n.d.: on-line). Con el fin de respetar el trinomio lengua-cultura-traducción, el traductor debe plantearse la faceta bidimensional que incluye el respeto al original y el nivel de aceptabilidad otorgado por el lector meta al producto final, además de prestar especial atención a los elementos culturales, intentando no incurrir en “culture bumps” o “baches culturales” (Leppihalme 1994, 1996 y 1997). Por su parte, el investigador debe abstraerse del texto para

analizar los procesos que han llevado a generar un determinado producto final como consecuencia de dicha interrelación lengua-cultura-traducción.

Una vez retratada la realidad de la interrelación lengua-cultura-traducción y la inserción del humor dentro de esta ecuación, en el capítulo 3, titulado “La ¿(im) posibilidad? de traducir el humor”, se pone de manifiesto la dificultad que supone definir el concepto de humor, procediéndose a analizar dicho concepto conforme a una vertiente conceptual, psicológica y traductológica de este fenómeno humano. En la vertiente conceptual se analiza la importancia de la forma del humor (causa y efecto) y las consecuencias del humor (el denominado “efecto cómico” y las consecuencias derivadas de este propio efecto). En la vertiente psicológica, la investigación se centra en la presentación de las teorías psicológicas más importantes que giran en torno al concepto de humor: a) superioridad / denigración, b) incongruencia y c) reserva / control frente a alivio / descarga. Por último, en la vertiente traductológica, se procede a analizar el concepto de humor como un conocimiento lingüístico-cultural compartido entre emisor y receptor, además de plantearse la posibilidad de pérdida del efecto humorístico al traducir de una lengua / cultura a otra. Para producir traducciones humorísticas funcionales, el traductor debe desplegar una gran dosis de imaginación y creatividad, con el fin de reproducir el efecto pragmático del texto original, es decir, el objetivo de su traducción debe consistir en provocar en el receptor meta el mismo efecto que el texto original produce en su lector, respetando en todo momento las directrices estipuladas en el encargo de traducción entendido como el conjunto de especificaciones explícitas o implícitas por las que se debe regir el traductor (Parra 2005: 370). En este capítulo se presentan también diversas teorías traductológicas que giran en torno al humor como la teoría de los *rigolèmes* de Ladmiral (1981), las teorías de Attardo (1991, 1994 y 2002) y Raskin (1985 y 1991) o el enfoque pragmático de Leo Hickey (1998 y n.d.). En la parte final del capítulo, se presentan dos investigaciones recientes que se erigen como herederas de estas teorías: la oposición de juegos de palabras y juegos de ideas de Adrián Fuentes (2000) y la metodología de análisis contrastivo desarrollada por Belén Santana (2006).

Tras haber debatido la supuesta intraducibilidad del humor, en el capítulo 4, titulado “El mundo del cómic”, se plantean una serie de cuestiones terminológicas y literarias en torno al género del cómic, además de ofrecer una

recapitulación histórica de las diferentes fases por las que ha atravesado el género, desde sus orígenes hasta nuestros días. Posteriormente, se ofrece un análisis detallado de las características específicas del cómic como antesala al estudio de los retos específicos que dichas características presentan al traductor. Estos retos a los que el traductor de cómics debe enfrentarse son los siguientes: limitaciones de formato (limitación de espacio e interrelación texto / imagen), limitaciones lingüísticas (onomatopeyas, limitaciones en la traducción de títulos y nombres propios de los personajes y la utilización del lenguaje tabú), contextuales (desfases en el contexto situacional y contexto sociocultural) y limitaciones pragmático-culturales (influencia de la interrelación texto / imagen en la traducción de las marcas culturales). Por último, se ofrece una breve descripción de la situación actual de este género en España caracterizada por un alto grado de dependencia del mercado por parte de los agentes involucrados en la creación de cómics, la ausencia de medios, la premura temporal en la entrega de las traducciones y la ausencia de traductores especialistas.

Una vez descritas las características del cómic, en el capítulo 5, titulado “Descripción, situación y justificación del corpus”, se procede, en primer lugar, a ubicar biobibliográficamente a Walter Moers. A continuación se realiza una presentación comentada del corpus objeto de esta investigación: el volumen titulado *Kleines Arschloch* (1990). En dicha presentación se ubica el corpus desde un punto de vista histórico, político y humorístico, contextualizándolo en el conjunto de la producción de su autor. Por último, se expone una justificación de la elección del corpus basada en la importancia del humor cultural utilizado por el autor, el desfase que se constata entre el enorme éxito cosechado por dicho volumen (y, por ende, de todos los cómics de este autor) en países de lengua alemana y la carencia de traducciones al castellano de las obras de Moers. Con el objetivo de buscar justificación al poco éxito conseguido por el cómic en cuestión, se ha procedido a contactar con la editorial encargada de su publicación en castellano. La mayoría de razones esgrimidas por la editorial pueden ubicarse en una dimensión extratextual y externa a las características de la traducción, por lo que en capítulos posteriores se invita a analizar los aspectos inherentes a la traducción con el objetivo de analizar el nivel de aceptabilidad que le otorga el lector final a dicho texto, cubriéndose así en esta investigación tanto los aspectos

ajenos como los inherentes al propio texto traducido con los que poder justificar el desfase detectado en la repercusión de la obra de Moers.

Antes de introducir las bases del método contrastivo-traductológico utilizado en este trabajo de investigación, en el capítulo 6, titulado “Fundamentos teóricos del análisis contrastivo-traductológico-evaluativo del corpus”, se ofrece una descripción de las similitudes y diferencias de formato que se establecen entre el TO y el TM, con el objetivo de analizar todos los aspectos más externos a la obra, así como la repercusión que dichos factores externos pueden tener a la hora de generar un producto más o menos atractivo para el lector meta. Una vez analizadas estas similitudes y diferencias, se describe la fase previa al análisis contrastivo-traductológico-evaluativo que se propone basada esencialmente en un protocolo de lecturas tanto del TO como del TM, en las que el investigador pasa de desempeñar el rol de “mero lector final” para convertirse en un analista lingüístico y traductológico. Para conocer de primera mano ciertos aspectos que se derivan de dichas lecturas, se decidió contactar con la traductora del corpus, la cual accedió a cumplimentar un cuestionario en el que se planteaban tanto cuestiones relativas a su formación traductológica como a aspectos concretos en torno a los protocolos de actuación ejecutados a la hora de resolver los retos traductológicos planteados. Posteriormente, se procede a efectuar un análisis de la base humorística del corpus conforme a las teorías humorísticas descritas en el capítulo 3, con el fin de descifrar los fundamentos en los que se basa el humor presente en la obra y la importancia de las marcas culturales dentro de dicho humor. Una vez realizado este acercamiento al corpus, se llega al verdadero objetivo del capítulo que consiste en proponer un análisis del TO y del TM conforme a las teorías de Toury de orientación al polo meta y del concepto de aceptabilidad del producto final entre sus lectores, además de conjugarlas con la estructura de análisis que propone dicho autor basada en los parámetros “problemas de traducción + soluciones de traducción”. En el análisis contrastivo que se propone se conjuga esta teoría de Toury (2004) con el modelo desarrollado por Christiane Nord (1991), en el que la autora realiza una distinción entre factores intratextuales y extratextuales que deben tenerse en cuenta a la hora de contrastar un TO con su traducción.

En el capítulo 7, titulado “Análisis contrastivo-traductológico-evaluativo del corpus con su traducción al castellano”, se procede a ejecutar el análisis

descrito en el capítulo anterior, compartimentándose dicho análisis en la división entre aspectos macrotextuales y microtextuales. Dentro de los aspectos macrotextuales, se procederá a realizar una contextualización del texto, analizar la tipología textual y las funciones del lenguaje predominantes, así como el campo, tenor y modo que imperan en dicho texto, además de constatar la intención del autor y las presuposiciones de las que dicho autor parte. Dentro de los aspectos microtextuales, se procede a analizar la coherencia y cohesión del texto, así como los elementos fonético-fonológicos, ortográficos, de puntuación, morfológicos, sintácticos, léxico-semánticos y pragmático-culturales más característicos de dicho texto, culminando este análisis en un retrato de las marcas “lectales” (sociolectales y geolectales) más relevantes del texto tanto en el plano microtextual como macrotextual. Ya que se trata de un análisis contrastivo-traductológico, en todo momento se contrastan los fenómenos constatados en el TO con su correspondiente propuesta en el TM, haciéndose especial hincapié en todos aquellos aspectos que han supuesto un verdadero reto traductológico para el ente traductor.

Como culminación a este trabajo de investigación, en el capítulo 8, titulado “Evaluación de la calidad de la traducción del corpus”, se plantea un concepto de evaluación de la calidad de la traducción en función del concepto de aceptabilidad de Toury. De esta forma, se distingue entre a) parámetros que fomentan la aceptabilidad otorgada al texto traducido por parte del lector meta, b) parámetros que resultan neutrales en función del concepto de aceptabilidad y c) parámetros que merman el nivel de aceptabilidad por parte del lector meta. En este capítulo, también se enfatiza la teoría de Mayoral (2001), quien defiende el hecho de que todo análisis traductológico debe incluir un enfoque descriptivo y una vertiente prescriptivista, por lo que, en los casos en los que se han planteado mayores retos traductológicos o se ha conseguido un nivel de aceptabilidad reducido, se ofrecen propuestas a la traducción analizada. De esta forma, el método utilizado en este trabajo de investigación consigue ir un paso más allá añadiendo el parámetro de la evaluación a la ecuación formada por los ámbitos contrastivo y traductológico, es decir, el método utilizado se convierte en un análisis contrastivo-traductológico-evaluativo.

En definitiva, en este trabajo se pretende ofrecer una visión descriptivista de la complejidad que supone la traducción de cómics, sin intención de incurrir en

la calificación de “buena” o “mala” traducción. En este estudio se parte del hecho de que la labor del investigador consiste en exponer sus teorías en función del análisis del material del que dispone y formular sus conclusiones, con la esperanza de que su estudio contribuya a un mejor conocimiento y al avance de la traducción de cómics en España. De esta forma, se pretende contribuir con este trabajo a una mejora en este campo, tanto en el ámbito profesional como académico, habida cuenta de la casi inexistencia de traductores profesionales especializados en la traducción de cómics y la escasa investigación académica en este sentido.

El entusiasmo por ofrecer un estudio que pudiese aunar la difusión de un conocimiento teórico y una utilidad práctica se ha intentado compensar con las críticas palabras de Toury hacia la figura del investigador. Este autor critica la postura de prepotencia de algunos investigadores que se sitúan en su torre de marfil intentando formular generalizaciones teórico-prescriptivas acerca del comportamiento traductor, alejándose así de la práctica real de la traducción:

Con mucha más frecuencia ocurre que estas generalizaciones [traductológicas] [...] se filtran a través de un concepto concreto de lo que constituye una estrategia o solución de traducción “mejor” (o “peor”), lo que permite al investigador considerarse superior a los traductores cuyo comportamiento supuestamente observa y afirmar que sabe más [...] (Toury 2004: 333).

En este trabajo de investigación se pretende mantener en todo momento la conexión con la realidad, para lo que, entre otros parámetros, se considera relevante el contacto fluido establecido tanto con la traductora de la versión española como con la editorial encargada de la publicación del volumen de referencia en España. De hecho, el contacto con las personas involucradas se ha realizado tanto telefónicamente como vía e-mail con el objetivo de contrastar las conclusiones derivadas del análisis efectuado con las opiniones de los agentes más directamente involucrados en la publicación del volumen en cuestión.

CAPÍTULO 1: FUNDAMENTO TEÓRICO

Este trabajo de investigación se encuentra enmarcado dentro de un contexto eminentemente descriptivo, siguiendo el marco de trabajo de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), impregnado por las teorías de Gideon Toury, que, tal y como afirman Rabadán y Fernández Polo “supone pasar de afirmaciones gratuitas a establecer un protocolo de trabajo basado en el esquema habitual del método científico (Hipótesis-observación empírica-verificación)” (Rabadán y Fernández Polo 1996: 117).

Tal y como Rosa Rabadán y Raquel Merino expresan en la “Introducción a la edición española” de la obra de Toury titulada *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (traducción de *Descriptive Translation Studies and Beyond*), cualquier teoría de la traducción debe cumplir la misión de explicar y predecir los fenómenos reales de traducción. Sin embargo, tal y como ambas autoras explican, los EDT no actúan como fuente de explicación o predicción, sino como apoyo al investigador a la hora de recopilar y analizar datos, sirviendo como base, entre otros aspectos, para la elaboración de un sistema de evaluación y crítica de traducciones:

Los EDT [...] no explican nada, ni predicen nada, ni tienen como resultado la formulación de los principios generales que gobiernan la transferencia intercultural e interlingüística. No es su función. Su papel es ayudar al investigador a obtener y analizar los datos observables sobre los que se va a fundamentar su formulación teórica y actuar como ‘túnel de pruebas’ a la hora de verificar la validez de los principios teóricos facilitando nuevos datos descriptivos. Además de ser la piedra angular sobre la que se construye toda teoría, los EDT son el punto de partida de las aplicaciones a la traducción. Bien como herramienta de diagnóstico, o como parte del recorrido descripción > teoría > aplicación, son el paso inexcusable en la elaboración de materiales didácticos, *software* especializado para traducción, materiales de consulta para el profesional, o de un sistema de evaluación y crítica de traducciones sistemático y accesible, por citar algunas aplicaciones (Rabadán y Merino 2004: 20-21).

1.1. El concepto de “orientación hacia el polo meta”

Dentro del marco de los EDT, Toury basa toda su teoría en lo que ha venido a denominar “orientación hacia el polo meta”, justificando dicha orientación de la siguiente forma:

Las traducciones surgen siempre en un determinado ambiente cultural y se diseñan para responder a ciertas necesidades, y / o ocupar ciertos 'espacios' en dicha cultura [meta]. En consecuencia, se puede decir que los traductores operan ante todo en interés de la cultura para la que traducen, sea cual sea el modo en que conciben dicho interés (Toury 2004: 48).

Toury habla de ocupar “espacios” que estarían vacíos en la cultura meta que se suplen con el producto traducido, de manera que la traducción consigue que la “observación de que algo `falta` en la cultura meta, algo que debería haber estado allí y que, por fortuna, ya existe en otro sitio” (Toury 2004: 68) se convierta en un hecho solucionable gracias a la ubicación de una traducción en una cultura meta (CM)¹. Los elementos que suplen estos “espacios” serían, según Toury, entidades textuales, llegando a afirmar que la entrada de esas unidades textuales en la CM provoca cambios en la propia cultura:

Como ejemplo de actuación, cada texto individual es, por supuesto, único; puede estar más o menos en consonancia con los modelos dominantes, pero en sí mismo es una novedad. Como tal, su introducción en una cultura meta siempre entraña algún cambio en la misma, por leve que éste sea (Toury 2004: 68).

Toury además admite que, aunque las traducciones “surgen para suplir necesidades de la cultura meta, también es cierto que tienden a desviarse de los patrones sancionados, a uno u otro nivel, sobre todo por el postulado de mantener invariables al menos algunas de las características del texto origen” (Toury 2004: 68). Al admitir este hecho, Toury reconoce que, en ocasiones, las traducciones son reconocidas como tal por los lectores de la lengua meta (LM), al considerarlas diferentes de los textos que no son traducciones y abusar probablemente de la vertiente de fidelidad al texto origen. A esto hay también que añadir que, con frecuencia, dichas desviaciones se consideran “justificables, o aceptables, cuando no preferibles a la normalidad [...]” (Toury 2004: 68). Tal y como indica Toury, la “aparición de estos fenómenos `extraños` se debe en buena medida a que la formulación verbal de una traducción está gobernada, en parte, por la necesidad

¹ Fuentes (2000) sigue la estela de Toury cuando trata el tema de las marcas culturales en la traducción (comportamientos sociales, identificaciones nacionales y marcaciones institucionales) al expresarse en los siguientes términos: “[Estas marcas culturales] implican por un lado una dificultad añadida para el traductor, sí, pero, por otra parte, supone un valor añadido de difusión y conocimiento de las referencias culturales en cuestión en los receptores de la lengua y cultura meta [...]” (Fuentes 2000: 56-57).

de mantener aspectos de la invariante del texto origen correspondiente, que es una fuerte restricción externa que impone el polo meta” (Toury 2004: 269).

La observación de todos estos fenómenos lleva a Toury a admitir que “las traducciones son hechos de las culturas meta; a veces tienen un estatus especial, en ocasiones llegan a constituir (sub)sistemas por sí mismos, pero, en cualquier caso, pertenecen a la cultura meta” (Toury 2004: 69).

1.2. El concepto de “aceptabilidad”

El método de trabajo que propone Toury dentro del marco de los EDT consiste en un protocolo de actuación investigadora que concibe el estudio de las traducciones como una serie de pasos ordenados lógicamente y cronológicamente, comenzando por situar los textos dentro del sistema meta al que pertenecen y establecer qué lugar ocupa la traducción entre los dos polos opuestos de “adecuación²” o fidelidad al original y “aceptabilidad” en el nuevo marco de llegada (Toury 2004: 23).

Toury identifica el término “aceptabilidad” con “lo que en esa cultura están dispuestos (o se les permite) aceptar frente a lo que están obligados a modificar o a rechazar por completo” (Toury 2004: 224), es decir, para Toury el concepto de “aceptabilidad” se refiere a las suposiciones previas por parte del traductor de considerar las posibilidades de que un texto sea aceptado en la CM. De esta forma, los traductores son los que conscientemente se plantean el grado de aceptabilidad que tendrá una determinada traducción en una determinada CM, asumiendo el rol de “meros lectores finales”. Los investigadores, por su parte, también asumirán en primer lugar este rol de lectores meta para, posteriormente,

² En este contexto, se utiliza el término “adecuación” como sinónimo de “respeto” al original. Dentro de la tradición traductológica, sin embargo, el término “adecuación” ha sido utilizado principalmente dentro de la teoría del Skopos de Reiß y Vermeer como “Adäquatheit” quedando definido como “die zielorientierte Sprachzeichenwahl im Blick auf einen mit der Übersetzung verfolgten Zweck” (Reiß 1995: 108). De esta forma, cuando Reiß y Vermeer hablan de “adecuación” se refieren a las diferentes finalidades que una traducción puede cumplir en la cultura meta que pueden no coincidir con la finalidad que tenía el TO en su cultura origen. Para plasmar esta idea, Santana recuerda la película *Life of Brian* (traducida al castellano como *La vida de Brian*) del grupo de cómicos británicos Monty Python del año 1979, en la que se narra el contenido de la Biblia a modo de parodia, por lo que, siguiendo un poco la estela de esta película, podríamos imaginarnos un encargo de traducción en el que se plantease una traducción de la Biblia con una finalidad paródica: “Im Bereich des Komischen denkt man z.B. an den Monty-Python-Film *Life of Brian* (1979), in dem der biblische Stoff gezielt als Persiflage verarbeitet wird. Analog dazu könnte man sich bspw. eine Bibelübersetzung mit parodistischem Zweck vorstellen” (Santana 2006: 273).

pasar a realizar los análisis oportunos que conduzcan a determinar el grado de aceptabilidad de una determinada traducción ante sus lectores:

Los traductores, en tanto que miembros de la cultura de llegada, o que asumen dicho papel de manera circunstancial, conocen más o menos los factores que gobiernan las posibilidades de que los textos y los fenómenos lingüístico-textuales sean aceptados o rechazados por una cultura o por un sector de la misma. Si de manera deliberada o inconsciente deciden aceptar los factores que favorecen la aceptabilidad y utilizar estrategias que la potencien, todo el acto de traducción se desarrollará siguiendo la norma inicial de aceptabilidad (Toury 2004: 230).

Según Toury, el problema que reside en los estudios del nivel de aceptabilidad de toda traducción consiste en constatar de qué tipo de aceptabilidad se trata, es decir, si el lector meta considera aceptables los textos que se le presentan como traducciones o como textos de su propia lengua (Toury 2004: 292).

1.3. Metodología del análisis contrastivo

A partir de estas reflexiones, Toury plantea una metodología basada en el análisis contrastivo del TO y del TM, es decir, en confrontar ambos textos, o mejor dicho, segmentos de ambos textos, para determinar las relaciones que se establecen entre ambos. De esta forma, el método se basa en el establecimiento de pares “solución + problema³”, es decir, “sustitutos de traducción + segmentos

³ El concepto de “problema de traducción” ha suscitado mucho interés a los traductólogos que consideran la traducción no sólo como una habilidad, sino como una actividad encaminada a resolver problemas o, en palabras de Kussmaul, “a problem-solving activity”: “If translation were a skill like, say, driving a car, professionalism could be achieved once and for all. With a problem-solving activity like translating, internalization of strategies and techniques is only part of the process. There will be always situations when we have to make a conscious effort. [...] The reason seems to me that translation is not only a skill, but also a problem-solving process” (Kussmaul 1995: 9).

En esta línea, se sitúan también autores como Chesterman, quien utiliza el término “estrategia” para referirse a la culminación de un punto de partida representado por un problema, ofreciendo la estrategia soluciones al problema: “If the goal is the end-point of a strategy, what is the starting point? The simple answer is: a problem. A strategy offers a solution to a problem, and is thus problem-centered [...]. The translation process too starts with a problem” (Chesterman 1997: 89)

Nord, por su parte, distingue entre dificultades traductológicas y problemas de traducción. Las dificultades de traducción son subjetivas y están más relacionadas con las condiciones laborales del traductor, mientras que los problemas de traducción se refieren a problemas objetivos tales como aquellos aspectos relativos a las características del TO o a las diferencias entre las convenciones que imperan en la CO y la CM que el traductor tiene que resolver durante el proceso traductológico: “A translation problem is an objective problem which every translator [...] has to solve during a particular translation task. There are four categories of translation problem: (a)

sustituídos” o, según la terminología recurrente de Toury, “segmentos que reemplazan + segmentos reemplazados”, que conllevaría una reconstrucción del proceso de traducción.

Llegados a este punto, Toury se plantea qué tipos de segmentos son susceptibles de ser tomados como unidades de análisis comparativo, ante lo que llega a afirmar que el investigador debe seleccionar aquellas unidades que resulten relevantes para reconstruir el proceso traductor: “El requisito fundamental parece ser que las unidades que se elijan para trabajar sean relevantes para la operación que se va a efectuar con ellas: en nuestro caso, un intento de reconstruir las decisiones de traducción y las limitaciones con las que se tomaron dichas decisiones” (Toury 2004: 133).

Toury justifica el uso de segmentos relevantes emparejados basándose en la teoría del bi-texto de Harris, según la cual la operación de delimitar segmentos de la lengua origen (LO) y de la lengua meta (LM) podría tener un fundamento psicolingüístico basado en la coexistencia del TO y del TM en la mente del traductor o del investigador cuando éste procede a la comparación de dos textos. Según Harris, original y traducción comparten el mismo autor y el mismo contenido pero sus lectores son diferentes. Es en la figura del traductor donde ambos textos conviven simultáneamente al menos durante un tiempo. Según esta teoría, los traductores no traducen textos completos de una tirada, sino que van traduciéndolos por partes o fragmentos⁴. Sin embargo, este planteamiento podría reducirse a un análisis demasiado simplista del tipo “problema-solución”, cuando lo realmente interesante es, en palabras de Toury, “considerar que solución y problema se determinan mutuamente” (Toury 2004: 121), es decir, que “se determinan solidariamente durante el análisis comparativo de la traducción y el original” (Toury 2004: 141). De esta forma, Toury aboga por “reconstruir” los

problems arising from the particular features of the source text [...], (b) problems arising from the nature of the translation task [...], (c) problems arising from the differences in norms and conventions between the source and the target culture [...], (d) problems arising from the structural differences between source and target culture [...]" (Nord 1991: 151).

En este trabajo de investigación, se ha decidido utilizar el término “problema” como sinónimo de “reto” con su significado de “objetivo o empeño difícil de llevar a cabo, y que constituye por ello un estímulo y un desafío para quien lo afronta” (DRAE: on-line). Al fin y al cabo, estos retos de traducción le sirven al traductor como revulsivo en su trabajo y fuente de enriquecimiento traductológico.

⁴ En su afán por aplicar el concepto de bi-texto a la Informática, Harris lo define de la siguiente forma: “[El bi-texto] es un texto bilingüe almacenado de modo que cada segmento recuperable está formado por un segmento en una lengua unido a un segmento en la otra que tiene el mismo significado” (Harris 1988: 8-9).

problemas que se le plantearon en su momento al traductor identificando las soluciones a las que se ha llegado.

Siguiendo este planteamiento, el autor propone un análisis que partiría de elementos observables hasta llegar a los procesos no observables, haciendo especial hincapié en la relevancia del parámetro de la totalidad del proceso traductor:

Parece del todo razonable afirmar que un estudio de actividades traductorales y de sus respectivos productos tendría que empezar por lo que es observable; y antes que nada por las manifestaciones traducidas y sus constituyentes. A partir de aquí, el estudio podría seguir con los hechos de “segundo orden” que proceden de la observación (hechos que hay que [re]construir antes de someterlos a examen), [...] pues la intención última sería acabar reconstruyendo desde su raíz los rasgos no observables (Toury 2004: 78).

Este enfoque analítico de Toury lo comparten también autores como Christiane Nord, quien, en su obra titulada *Text Analysis in Translation* (1991), plantea un modelo de análisis textual de base traductológica aplicable a cualquier tipo de texto con el que poder elaborar un análisis exhaustivo del TO y de los retos a los que el traductor se enfrenta durante el proceso traductor. Así, Nord propone un modelo de análisis textual funcional de acuerdo con el cual el traductor deberá plantearse qué procedimientos utilizar para ajustarse al máximo a los objetivos que se pretenden conseguir con una determinada traducción:

Translation-oriented text analysis should not only ensure full comprehension and correct interpretation of the text [...], but it should also provide a reliable foundation for each and every decision which the translator has to make in a particular translation process. On the basis of this functional concept he can then choose the translation strategies suitable for the intended purpose of the particular translation he is working on (Nord 1991: 1).

En dicho análisis textual se tienen en cuenta factores tanto extratextuales⁵ como intratextuales⁶, con el objetivo de establecer la función del texto dentro de

⁵ Nord define los factores extratextuales de la siguiente forma: “Extratextual factors are analysed by enquiring about the author or sender of the text (who?), the sender’s intention (what for?), the addressee or recipient the text is directed at (to whom?), the medium or channel the text is communicated by (by which medium?), the place (where?) and time (when?) of text production and text reception. The sum total of information obtained about these seven extratextual factors may provide an answer to the last question, which concerns the function the text can achieve (with what function?)” (Nord 1991: 36).

En definitiva, los parámetros extratextuales que Nord analiza son los siguientes: autor (*sender*), intención (*intention*), receptor (*recipient*), medio de transmisión (*medium*), lugar (*place*), tiempo (*time*), motivación para la transmisión del texto (*motive*) y función del texto (*text function*).

una determinada cultura. Según Nord, una vez el traductor haya identificado el parámetro “function-in-culture” del TO, podrá identificar la función que su TM tendrá en la cultura final, siguiendo las instrucciones dadas por la figura del “initiator” como entidad que proporciona el encargo de traducción (véanse notas 9 y 10):

By means of a comprehensive model of text analysis which takes into account intratextual as well as extratextual factors the translator can establish the ‘function-in-culture’ of a source text. He then compares this with the (prospective) function-in-culture of the target text required by the initiator, identifying and isolating those source text elements which have to be preserved or adapted in translation (Nord 1991: 21)

Tal y como se ha indicado anteriormente, estos modelos de análisis contrastivo-funcionales tienen como objetivo reconstruir el proceso de traducción en el que se ha visto inmerso el traductor, por lo que el investigador, siguiendo esta filosofía analítica, debe plantearse qué consideraciones “podrían haber contribuido a la toma de decisiones que dio lugar a los resultados con que nos encontramos cuando abordamos el análisis, y sobre los factores que podrían haber limitado el acto de traducción” (Toury 2004: 79).

1.4. La vertiente experimental como complemento al fundamento teórico

El objetivo de los EDT consiste en ofrecer una explicación lo más detallada posible de lo que suponen los procesos de traducción reales, debiéndose tener en cuenta no sólo los factores que pueden influir en un traductor mientras traduce, sino también los protocolos que determinan “cómo maniobra el traductor entre las limitaciones de diverso tipo y procedencia a medida que avanza, además

⁶ Los parámetros que Nord propone para analizar los aspectos internos del texto los define la autora de la siguiente forma: “Intratextual factors are analysed by enquiring about the subject matter the text deals with (on what subject matter?), the information or content presented in the text (what?), the knowledge presuppositions made by the author (what not?), the composition of construction of the text (in what order?), the non linguistic or paralinguistic elements accompanying the text (using which non verbal elements?), the lexical characteristics (in which words?) and syntactic structures (in what kind of sentences?) found in the text, and the suprasegmental features of intonation and prosody (in which tone?)” (Nord 1991: 37).

En definitiva, los parámetros intratextuales que Nord analiza son los siguientes: tema (*subject matter*), contenido (*content*), presuposiciones (*presuppositions*), orden seguido en el desarrollo del texto o composición (*composition*), elementos no verbales (*non-verbal elements*), elementos léxicos (*lexic*), estructura sintáctica (*sentence structure*) y elementos suprasegmentales (*suprasegmental features*).

de evaluar las interdependencias y su importancia relativa dadas las circunstancias en las que se desarrolla la actividad” (Toury 2004: 240).

Durante muchos años, esos intentos de abrir lo que Toury denomina la “caja negra”, se han basado en datos observables, recurriéndose a la comparación de los textos origen y meta con el fin de poder elaborar hipótesis explicativas con las que describir “por qué se han fijado los textos traducidos” (Toury 2004: 241).

Estos métodos comparativos, por los que abogan autores como Toury o Nord, presentan varios puntos débiles desde el punto de vista del proceso traductor, ya que, al basarse en la comparación de binomios de textos meta y sus correspondientes textos originales, no hay forma de saber, por ejemplo, cuántas personas han intervenido en la traducción y con qué función. El método comparativo únicamente se ocupa de los textos, por lo que su utilidad es eminentemente descriptiva. De hecho, este método resulta muy útil para, por ejemplo, poder averiguar las relaciones entre un TM y su correspondiente TO o las transformaciones que se han ido produciendo.

Frente a esta vertiente descriptivista, se ha iniciado la experimentación “con el objetivo de estudiar los procesos de traducción desde más cerca, mediante una serie de métodos que se aplican por regla general a individuos mientras llevan a cabo una tarea más o menos continua” (Toury 2004: 243). Dentro de este proceso de experimentación resultaría bastante interesante, por ejemplo, poder acceder a las diferentes versiones anteriores a las versiones finales acuñadas en manuscritos, borradores o en archivos informáticos. Con el análisis de estos borradores quedaría clara la teoría de Voegelin (1954) denominada “multiple stage translation” y traducida al castellano como “traducción por estadios”, según la cual los traductores no llegan a un resultado final de una sola vez, sino que más bien van pasando por una serie de escalas intermedias que ponen de manifiesto que la traducción es un proceso continuo de toma de decisiones. Con este tipo de análisis, el investigador intenta acercarse a lo que sucede en la mente del traductor cuando traduce, con el problema añadido de si realmente los traductores pueden y / o quieren guardar los borradores anteriores a las versiones finales que entregan a sus clientes.

Otra vertiente experimental la conforman los llamados *Thinking Aloud Protocols* o TAPs, que consiste en una recogida de datos mediante la cual se propone a los sujetos del experimento que realicen una traducción manifestando

en voz alta todo aquello que pase por sus mentes mientras trabajan. Todo lo que comentan se graba en vídeo con el fin de poder recoger así también los datos no verbales, procediéndose posteriormente a transcribir los protocolos grabados para su análisis. Como crítica a este procedimiento, la cuestión que cabría plantearse es si “pensar en voz alta” realmente facilita un acceso directo al proceso mental o si más bien se trata de un resultado “contaminado” por los procesos mentales que sufre el traductor y que impiden realmente que verbalice sus pensamientos primarios, pasando sólo a verbalizar aquello de lo que está convencido tras haber dirimido posibles soluciones sin llegar a verbalizarlas. Sin embargo, como Olson *et al.* afirman, aunque los TAPs “no han de tomarse como un reflejo directo de los procesos de pensamiento, sí que es posible considerarlos como datos que guardan correlación con los procesos de pensamiento subyacentes” (Olson *et al.* 1984: 254).

En definitiva, la teoría descriptivista de Toury adolece de una serie de limitaciones, tales como el desconocimiento de ciertos datos como, por ejemplo, el número de personas que han intervenido en la traducción y con qué función, si bien este tipo de datos puede recabarse mucho más allá del mero análisis contrastivo. Asimismo, conviene recordar que dentro de un enfoque descriptivista también sería interesante añadir una fase de experimentación que puede consistir, por ejemplo, en acceder a las versiones previas a la versión final a través de los borradores, manuscritos o archivos electrónicos con el fin de comparar estos borradores con la versión final, aunque en la mayoría de ocasiones el investigador no cuenta con este material por haberse procedido a su destrucción al publicarse una única versión final.

1.5. Conclusión

Llegados a este punto, conviene recordar que en el planteamiento inicial de un traductor enfrentándose a una traducción pueden observarse dos tendencias: o bien adherirse al TO⁷ o bien respetar al máximo las normas de la CM y ofrecer un

⁷ Según Toury, la tendencia a adherirse al TO puede provocar la aparición de interferencias, llegando a afirmar que “cuantos más rastros de interferencia presenta una traducción, tanto más podemos suponer que dicha traducción se ha ajustado a la configuración del texto origen durante el proceso de traducción” (Toury 2004: 346).

producto final que se rija por el concepto de aceptabilidad de la traducción por parte del lector meta. En el primer caso, la traducción adoptará las normas de la lengua y cultura origen, por lo que se podrían producir incompatibilidades con las normas del polo meta, “en especial con aquellas que sobrepasan las estrictamente lingüísticas” (Toury 2004: 98). Sin embargo, si se adopta la segunda postura, el traductor se supedita a las normas de la CM, por lo que se plantearán de forma inevitable una serie de cambios con respecto al TO.

Siguiendo su línea de pensamiento de orientación hacia el polo meta, Toury llega a formular una ley a modo de ejemplo de cómo se podría generalizar el comportamiento traductor realizando la siguiente afirmación: “En traducción, las relaciones textuales que se dan en el original a menudo se modifican, a veces hasta el punto de ser totalmente ignoradas, en favor de otras opciones [más] habituales que ofrece el repertorio meta” (Toury 2004: 337).

Todos los preceptos de los que parte Toury (orientación hacia el polo meta, aceptabilidad y metodología de análisis contrastivo) enlazan con la idea del autor de que el elemento central de la investigación traductológica no son los textos, sino lo que los textos revelan sobre los procesos que les dieron vida (opciones que tenían los traductores, la toma de decisiones que tuvo lugar, las limitaciones que rodearon a dichas decisiones, etc.).

Llegados a este punto, Toury también afirma que los traductores experimentados corren menos riesgo de producir interferencias en sus traducciones: “[...] Incluso si se toma el texto origen como factor crucial en la formulación de su traducción, los traductores experimentados se verán menos afectados por su configuración” (Toury 2004: 347).

Una vez concluida la traducción y con el fin de detectar posibles casos de interferencia, se pueden activar mecanismos de (post)edición (por ejemplo, autorrevisión por parte del propio traductor o revisión por parte de otro agente que ni siquiera tiene obligación de conocer la lengua del TO) o mecanismos de autocensura que el propio traductor puede activar durante el propio acto de traducción, “en la medida en la que el traductor ha *interiorizado* [cursiva del texto] las normas pertinentes a la cultura y las utiliza como un medio de monitorización constante” (Toury 2004: 348).

En el caso de la aparición de interferencias, puede recurrirse también al mecanismo de la compensación, llegando incluso a poder utilizarse la interferencia como medio de enriquecimiento de la cultura meta: “[Es] posible *manipular* [cursiva del texto] la interferencia sobre la base de la discriminación: trabajando para reducirla allí donde sus manifestaciones se consideren más molestas, e ignorándola en terrenos donde se considera menos problemática. A veces hasta sería posible adoptar deliberadamente la interferencia como una *estrategia* [cursiva del texto], por ejemplo, para enriquecer la cultura / lengua meta, en espacios que se estima necesitan tal enriquecimiento [...]” (Toury 2004: 349).

1.6. Resumen

Los puntos fundamentales en los que se basa el enfoque descriptivista de autores como Toury puede observarse de forma esquemática en el siguiente gráfico:

TEORÍA DESCRIPTIVISTA					
FUNDAMENTOS	1) Apoyo al investigador a la hora de recopilar y analizar datos para, por ejemplo, establecer un sistema de evaluación de la calidad de las traducciones.				
	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> 2) Tendencias a la hora de traducir (ATENCIÓN: Importancia del encargo de traducción). </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> 2.1) Adherirse al TO. → Posibles incompatibilidades con las normas del polo meta. → Posibilidad de interferencias: <ul style="list-style-type: none"> ✓ Más probable en traductores con menos experiencia. Para evitar las interferencias se pueden activar a) Mecanismos de (post)edición (revisión, autorrevisión...) y / o b) Mecanismos de autocensura (el traductor ha interiorizado las normas de la cultura y las usa como monitorización constante). ✓ ATENCIÓN: Las interferencias pueden ser utilizadas de forma consciente por el traductor para enriquecer la CM. </td> </tr> <tr> <td colspan="2">2.2) Respetar mayoritariamente las normas de la CM → Aceptabilidad de la traducción por parte del lector meta.</td> </tr> </table>	2) Tendencias a la hora de traducir (ATENCIÓN: Importancia del encargo de traducción).	2.1) Adherirse al TO. → Posibles incompatibilidades con las normas del polo meta. → Posibilidad de interferencias: <ul style="list-style-type: none"> ✓ Más probable en traductores con menos experiencia. Para evitar las interferencias se pueden activar a) Mecanismos de (post)edición (revisión, autorrevisión...) y / o b) Mecanismos de autocensura (el traductor ha interiorizado las normas de la cultura y las usa como monitorización constante). ✓ ATENCIÓN: Las interferencias pueden ser utilizadas de forma consciente por el traductor para enriquecer la CM. 	2.2) Respetar mayoritariamente las normas de la CM → Aceptabilidad de la traducción por parte del lector meta.	
	2) Tendencias a la hora de traducir (ATENCIÓN: Importancia del encargo de traducción).	2.1) Adherirse al TO. → Posibles incompatibilidades con las normas del polo meta. → Posibilidad de interferencias: <ul style="list-style-type: none"> ✓ Más probable en traductores con menos experiencia. Para evitar las interferencias se pueden activar a) Mecanismos de (post)edición (revisión, autorrevisión...) y / o b) Mecanismos de autocensura (el traductor ha interiorizado las normas de la cultura y las usa como monitorización constante). ✓ ATENCIÓN: Las interferencias pueden ser utilizadas de forma consciente por el traductor para enriquecer la CM. 			
2.2) Respetar mayoritariamente las normas de la CM → Aceptabilidad de la traducción por parte del lector meta.					
3) Orientación hacia el polo meta: Establecer qué lugar ocupa la traducción combinando dos vertientes: <ul style="list-style-type: none"> • Adecuación (respeto) al original. • Aceptabilidad en la CM. 					

MÉTODO	<p>Análisis de binomios: “segmentos que reemplazan + segmentos reemplazados”.</p> <p>Esta filosofía analítica de Toury puede completarse con la metodología contrastiva desarrollada por Nord, en la que se hace especial hincapié en el análisis tanto de los factores externos que rodean al texto como de los factores internos a dicho texto.</p>
OBJETIVOS	<p>1) “Reconstruir” el proceso de traducción:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Analizar los problemas planteados al traductor (¿Qué factores podrían haber limitado el acto de traducción?). • Identificar las soluciones por las que se ha optado (¿Qué consideraciones podrían haber contribuido a una determinada toma de decisiones?). <p>2) Averiguar las relaciones y transformaciones que se han establecido entre TM y TO y encuadrar dichas relaciones dentro del concepto de traducción predominante</p>
LIMITACIONES	<p>1) Desconocimiento de ciertos datos como, por ejemplo, el número de personas que han intervenido en la traducción y con qué función.</p> <p>2) Sería interesante añadir una fase de experimentación (por ejemplo, acceder a las versiones previas a la versión final a través de los borradores, manuscritos o archivos electrónicos con el fin de comparar estos borradores con la versión final).</p>
CONCLUSIÓN	<p>La propuesta de Toury no se centra en el texto, sino en lo que los textos revelan sobre los procesos que les dieron vida (opciones que tenían los traductores, la toma de decisiones que tuvo lugar, las limitaciones que rodearon a dichas decisiones, etc.)</p>

CAPÍTULO 2: TRINOMIO LENGUA-CULTURA-TRADUCCIÓN

Si se consulta el DRAE para obtener información acerca del significado del término ‘traducir’, se encuentra la siguiente definición: “Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra” (DRAE: on-line).

Para aquellas personas que se dedican profesionalmente al oficio de la traducción, esta definición probablemente les parezca demasiado simplista. De hecho, probablemente a todos nos vienen a la mente ejemplos en los que “lo que se dice o se escribe en una lengua”, no se puede expresar en otra, ya sea total o parcialmente.

Al igual que el constructor que debe erigir un edificio en un determinado lugar, bajo unas determinadas condiciones atmosféricas, con un determinado bagaje profesional y, obviamente, siguiendo una serie de directrices marcadas tanto por agentes externos como por su propia empresa, el traductor debe enfrentarse a un futuro producto final que se encontrará condicionado por tantos otros factores: sus condiciones de trabajo⁸, su experiencia profesional y las directrices marcadas en su encargo de traducción, ya sea explícito o implícito⁹.

⁸ Según Nord, las condiciones laborales son, como en cualquier profesión, un parámetro determinante en la labor del traductor, tanto en su vertiente de traductor profesional como en la de docente de los estudios de Traducción: “Working conditions, too, have a considerable effect on both practice and teaching. For example, technical details such as the lack of dictionaries or documentation material, pressure of time, high standards demanded for the presentation of the target text [...], all determine the degree of difficulty of a translation task” (Nord 1991: 151).

⁹ Silvia Parra Galiano, en su Tesis doctoral titulada *La revisión de traducciones en la Traductología: aproximación a la práctica de la revisión en el ámbito profesional mediante el estudio de casos y propuestas de investigación* (2005) defendida en la Universidad de Granada, define el “encargo de traducción” de la siguiente forma: “Conjunto de especificaciones, explícitas o implícitas, que guía tanto el trabajo del traductor como el del revisor. Generalmente, estas especificaciones se refieren a los plazos y a los requisitos relativos a la presentación del TL [abreviatura utilizada por la autora para “texto de llegada”, aquí se ha utilizado el término sinónimo TM como abreviatura de “texto meta”], así como a los usuarios y a la finalidad de la traducción. También pueden incluir instrucciones relativas al uso de una determinada terminología. [...] Las especificaciones del encargo de traducción se pueden obtener de tres formas: 1. Explícita (por iniciativa del cliente al dar la orden de trabajo y proporcionar las instrucciones por escrito o verbalmente); 2. Implícita (las instrucciones no se indican de manera expresa porque ya se conocen, debido a trabajos previos similares, o porque son evidentes) y 3. A petición del ente traductor (tomará la iniciativa de obtener información sobre algún aspecto concreto del encargo de traducción)”(Parra 2005: 370).

Según Nord, el encargo de traducción viene dado por la figura del “initiator”, es decir, la persona que necesita el texto traducido. Nord achaca el hecho de que el encargo de traducción no suela ser todo lo explícito que se quisiera debido a que el “initiator” puede no ser un experto en traducción, por lo que suele ser incapaz de formular un encargo explícito (Nord 1991: 8).

Siguiendo con el símil inmobiliario, hoy día los arquitectos paisajistas son los encargados, además, de comprobar que el diseño del edificio que se va a construir encaja a la perfección en su entorno, ya que lo que se pretende es que la construcción pase a ser un elemento más de dicho entorno. Es decir, el objetivo de estos diseños del s. XXI es que el ser humano no califique de “extraños” estos nuevos edificios, sino que pasen a formar parte armónicamente de todo el paisaje que contemple el ojo humano.

Exactamente igual sucede con la traducción. Tras varios años de debates traductológicos acerca de la orientación del producto traducido (hacia la cultura origen [CO] o la CM), parece ser que, por lo general, ha prevalecido la idea expresada por traductólogos como Toury de que, además de todos los factores mencionados anteriormente, el objetivo del traductor debe consistir en proveer al receptor final de un producto que resulte “aceptable” a sus ojos y que pueda encuadrarse dentro de su entorno cultural, sin percibir que se trate de un elemento extraño.

Tras analizar todos estos parámetros, se podría argumentar que multitud de teorías lingüísticas tachan el hecho de traducir de muy complicado o casi imposible. Sin embargo, la propia práctica profesional y el creciente interés de los estudiantes por cursar los estudios de Traducción e Interpretación son las pruebas más claras de que, aunque difícil, traducir no es imposible. Traducimos a diario enfrentándonos con todo tipo de retos y limitaciones, pero el producto final sale al mercado con multitud de formas, porque, como afirma Baldinger, el traductor no se plantea la imposibilidad del hecho de traducir, sino que simplemente traduce: “By all the accepted theories of linguistics, it should be impossible to translate from one language to another. Fortunately, the ordinary translator does not know this, and he goes ahead and translates anyhow” (Baldinger 1980: 242).

Partiendo de esta confirmación y de las características inherentes al proceso traductor, en este capítulo se tratará la interrelación existente entre el trinomio lengua-cultura-traducción, teniendo en cuenta que la lengua es un elemento de difusión cultural y la traducción, un medio de comunicación intercultural. El traductor se convierte, por tanto, en un eslabón intercultural que debe ser capaz de detectar, analizar y solucionar la aparición de culturemas, o conceptos con una gran carga cultural, en los textos que maneja, evitando incurrir en los temidos “culture bumps” o “baches culturales” (Leppihalme 1997: 4) y

teniendo siempre como objetivo alcanzar el nivel máximo de aceptabilidad por parte del lector meta.

2.1. Trinomio lengua-cultura-traducción: enfoque teórico

Toda nuestra vida se encuentra marcada por un entorno cultural determinado impregnado de una serie de convenciones sociales, tradiciones culinarias, folclore, horarios de trabajo, programas de televisión, etc. La lengua es un fiel reflejo de la cultura a la que pertenece, estableciéndose unos poderosos vínculos entre una determinada sociedad y su expresión lingüística. De este precepto parte el estudio de una corriente lingüística de origen angloamericano denominada semántica intercultural (*cross-cultural semantics*).

Una de las representantes más importantes de esta corriente es la rusa Anna Wierzbicka, quien afirma que la lengua es un instrumento de un valor inmenso gracias al que se pueden llegar a entender los entresijos de una cultura:

The meanings of words from different languages don't match (even if they are artificially matched, faute de mieux, by the dictionaries), [...] they reflect and pass on ways of living and ways of thinking characteristic of a given society (or speech community) and [...] they provide priceless clues to the understanding of culture (Wierzbicka 1997: 4).

Elvira Cámara, en su artículo titulado “El poder de la traducción: responsabilidad y etnocentricidad del mundo occidental” (2003), se plantea el papel de la traducción hoy día en los siguientes términos:

[Hoy día] la traducción podría describirse como una pieza integrante de la sofisticada maquinaria del entramado social [...]. La traducción supone una puerta abierta a la comunicación entre pueblos y culturas [...]. Es la principal vía para recibir información actualizada de todo lo que ocurre más allá de nuestras fronteras, información que nos permitirá contrastar, modificar o enriquecer lo que ya producimos desde dentro, a nivel económico, político o social. [...] Por el contrario, su actuación es lenta y al mismo tiempo profunda, actuando desde la base y llegando a tener importantes efectos en el devenir de una sociedad (Cámara 2003: on-line).

Con estas palabras, Cámara retrata la actuación lenta pero consistente de la traducción como elemento de comunicación intercultural, es decir, como un

elemento enriquecedor de culturas gracias a su condición de instrumento de recepción de información actualizada.

Esta visión se ve también ratificada en las palabras de Nord, quien identifica al TO y al TM como “culture-bound linguistic signs”, es decir, como signos lingüísticos dotados de una gran carga cultural y emitidos ante la influencia de una situación comunicativa determinada: “Being culture-bound linguistic signs, both the source text and the target text are determined by the communicative situation in which they serve to convey a message” (Nord 1991: 7).

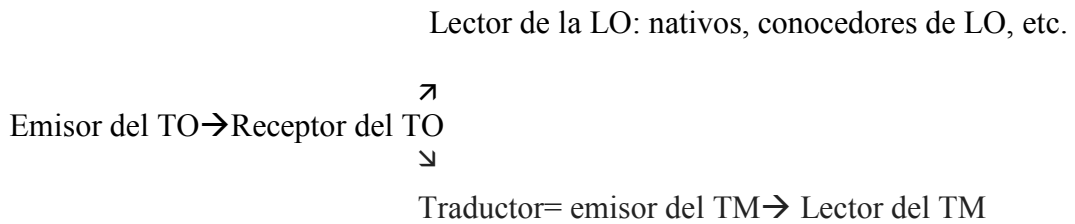
En definitiva, la lengua, representada por el ejercicio de la traducción, se entrelaza con el concepto de cultura, formando una sola unidad indisociable. A este respecto, autores como Hongwei, se expresan en los siguientes términos: “Language mirrors other parts of culture, supports them, spreads them and helps to develop others [...]. Language is the lifeblood of culture and culture is the track along which language forms and develops” (Hongwei 1999: 133-134).

Mediante el símil de la sangre que da la vida, Hongwei define la lengua como el sostén, el alimento, la esencia de toda cultura, a la vez que describe la cultura como el sendero que la lengua tiene que recorrer para desarrollarse y madurar.

2.1.1. Evolución del concepto de traducción

Partiendo de la base del modelo de R. Jakobson (1975), en el caso de toda traducción cabe plantearse la situación de un modelo comunicativo en el que el emisor es el autor del TO que transmite dicho texto a unos lectores del texto original en la LO (nativos o estudiantes y / o conocedores de dicha lengua o el propio traductor, quien se convierte, a su vez, en emisor del TM para un receptor de la CM). Si se traslada este modelo a un gráfico, se puede obtener una doble vertiente del receptor del TO, es decir, el típico lector del TO y el traductor, quien, a su vez, es capaz de volcar dicho texto original en otro texto del que es lector el receptor del TM.

Gráfico 1: La figura del traductor dentro del modelo de Jakobson.



Sin embargo, esta visión no deja de ser demasiado simplista si se tienen en cuenta los parámetros anteriormente mencionados de la enorme importancia de la traducción y la gran interrelación existente entre lengua y cultura hoy día. De esta forma, el traductor se convierte en un personaje esencial que deja de ser “un mero intermediario o vaso comunicante entre dos culturas” (Cámara 2003: on-line), para convertirse en un mediador gracias al cual podemos conocer autores con quienes no compartimos ni lengua ni cultura.

Para conseguir realizar esta labor como “eslabón invisible entre lenguas y culturas” (Ponce 2007: on-line), el traductor se ve inmerso en un mundo complejo en el que tiene que seguir un proceso de estudio del TO y el contexto en el que éste se ha producido, prestando especial atención al momento histórico, la biografía del autor, el estilo predominante, así como a factores socioeconómicos que pueden afectar a su trabajo (Valero Garcés 1995: 560). Una vez realizado este análisis del TO, el traductor se someterá a un proceso de toma de decisiones que culminará en la elaboración del producto final.

Muchas han sido las teorías que han intentado analizar los factores que influyen en el protocolo de actuación de un traductor ante su texto. Durante muchos años prevaleció la orientación hacia el TO, erigiéndose el traductor como un absoluto vasallo de la forma y contenido de dicho texto. Tal y como se ha podido constatar en el capítulo anterior, más tarde apareció lo que Toury denominó “orientación hacia el polo meta” (Toury 2004: 48), es decir, el enfoque por el cual los traductores realizan su labor en interés de la cultura para la que traducen promoviendo, de este modo, la aceptabilidad del texto final por parte del lector meta como un texto insertado en su cultura y no como una traducción.

Este debate traductológico basado en la orientación hacia la CO o hacia la CM se puede remontar a los años 60 y a la teoría de Nida, quien afirmaba que, en

el momento de ejecutar una traducción, el traductor puede optar por realizar una traducción de equivalencia formal o una traducción de equivalencia dinámica. Es decir, optar por un proceso cuyo resultado se acerque más al TO, lo que se denomina equivalencia formal, o, por el contrario, buscar una mayor comprensión y acercamiento al lector y cultura meta, estando inmerso en un proceso de equivalencia dinámica (Nida 1964: 165-166).

Avanzando un poco más en el tiempo, la toma de decisiones a la que se ha hecho referencia anteriormente dependería de los preceptos de un modelo funcionalista de la traducción: la denominada teoría del *Skopos*. En 1978, K. Reiß y Hans J. Vermeer explican su teoría percatándose de que toda traducción está sujeta a un fin último (*skopos*) que debe cumplir el texto en la CM. En este sentido, dicha teoría establece toda una serie de factores a tener en cuenta a la hora de traducir y los sitúa por orden de relevancia. En estos factores se incluye el encargo de traducción, así como el fin y destinatario último de la misma, dejando en un segundo lugar al TO¹⁰.

Como consecuencia de estas teorías, al traductor se le concede una doble función dentro del modelo comunicativo tradicional descrito anteriormente, es decir, como receptor del TO, realizado dentro de un determinado código lingüístico e insertado en una situación comunicativa vinculada a una cultura determinada, y como emisor del TM, también encuadrado dentro de un código, una situación comunicativa y una cultura determinadas¹¹.

¹⁰ Nord resume a la perfección este enfoque funcionalista, afirmando que el factor relevante en el ámbito traductológico es la figura del “initiator” (véase nota 9), es decir, la persona que formula el encargo de traducción, ya que es esta persona la que formula el “skopos” del texto final: “The main point about this functional approach is the following: it is not the source text as such, or its effect on the source text recipient, or the function assigned to it by the author, that operates the translation process, as is postulated by equivalence-based translation theory (e.g. Koller 1979), but the prospective function or *skopos* of the target text as determined by the initiator’s needs” (Nord 1991: 9).

Esta afirmación la matiza la propia autora al afirmar que la responsabilidad última de toda traducción recae en la figura del traductor, ya que es este profesional quien debe decidir si se puede llevar a cabo una traducción de un determinado TO conforme a la finalidad establecida por el “initiator” y, en caso de que sea posible, qué protocolos de actuación o recursos tendrá que utilizar durante el proceso: “Although the initiator is the one who actually defines the target text *skopos* [...], the responsibility for the translation will always rest with the translator. He is the only one who has the competence to decide whether the translation which the initiator asks for can actually be produced on the basis of the given source text and, if so, how, i.e. by which procedures and techniques. It is, after all, the translator, and not the initiator, who is the expert on translation” (Nord 1991: 9).

¹¹ “Der Übersetzer schaltet sich in das traditionelle Kommunikationsmodell in einer doppelten Funktion ein: als Empfänger eines Textes T₁, der unter einem bestimmten Code C₁ in einer kulturell eingebetteten Kommunikationssituation K₁ verfasst wird und durch ihn als Sender in

Gráfico 2: El ente traductor entre la cultura origen (A) y la cultura meta (B).

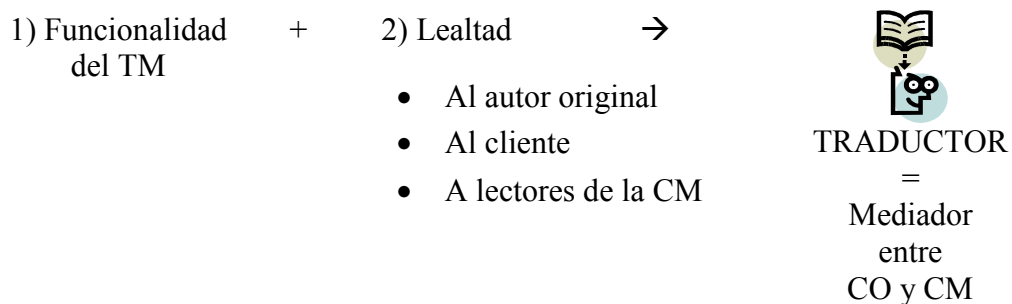


Otras vertientes teóricas han sabido aunar el modelo de Nida y el de la teoría del *Skopos*, tal y como sucede en el caso de Nord, quien justifica la combinación de ambos modelos de la siguiente forma:

He combinado los dos modelos, estableciendo como principios guiantes tanto la funcionalidad (por ejemplo, la aptitud del texto para un determinado fin) como la lealtad (por ejemplo, el respeto a las intenciones y expectativas no sólo del autor original sino también del cliente que ha encargado la traducción y de los lectores en la cultura meta). Todos ellos tienen su concepto determinado de lo que es o debe ser una traducción, y como pertenecen a dos culturas diferentes puede ocurrir que sean conceptos divergentes. El traductor es el único que conoce ambos lados, el de la cultura base y el de la cultura meta, y es su tarea ‘mediar’ entre ambas (conf. Nord en Hurtado 1994: 100).

De forma esquemática, la fórmula que Nord plantea es la siguiente:

Gráfico 3: Principios guiantes de Nord.



Por todo lo anteriormente expuesto, conviene destacar que hoy día el investigador debe alejarse de aquella creencia inicial en la que intuitivamente se

einen Text T₂ unter einem Code C₂ in einer kulturell eingebetteten Kommunikationssituation K₂ übertragen werden soll” (Santana 2006: 49).

afirmaba que traducir consistía simplemente en verter el contenido de una LO a una LM. El proceso de traducción en el que el traductor se ve inmerso abarca muchísimo más, ya que se deben tener en cuenta parámetros tales como el TO y las intenciones del autor que prevalecen en dicho texto, pero también “las intenciones y expectativas del cliente y de los nuevos destinatarios en la cultura meta” (Cámara n.d.: on-line). Retomando de nuevo la teoría de Toury, el objetivo del traductor consiste en encontrar el equilibrio entre la doble vertiente de adecuación (respeto) al original y de aceptabilidad en la CM.

A todo esto hay además que añadir otra serie de parámetros que, como el propio Toury explica, pueden también influir en el resultado final de una traducción: “[...] Puede suceder que otras variables (tales como la edad biológica y bilingüe, o la experiencia previa en traducción de diferentes tipos y para diferentes propósitos) estén en posición de influir en el comportamiento traductor [...]” (Toury 2004: 340).

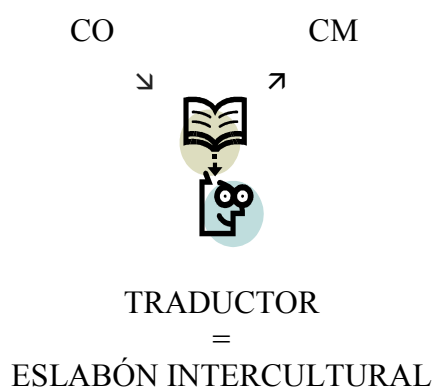
Además, el traductor debería ser un profesional adaptable en el sentido de “tener la habilidad de acomodarse a situaciones cambiantes que exigen actitudes diferentes” (Toury 2004: 318). De hecho, puesto que el binomino lengua-cultura se comporta como un verdadero ser vivo heterogéneo y cambiante, el traductor profesional se verá obligado a someterse a una actualización continua de sus conocimientos tanto de su lengua y cultura maternas como de la(s) lengua(s) y culturas hacia las que traduzca: “Language [...] is the best evidence of the reality of ‘culture’, in the sense of a transmitted system of ‘conceptions’ and ‘attitudes’. Of course, culture is, in principle, heterogeneous and changeable, but so is language” (Wierzbicka 1997: 21).

En este sentido se manifiesta también Fuentes, quien llega a afirmar lo siguiente:

El vasto conocimiento teórico, el dominio lingüístico perfecto, de poco sirven sin una experiencia y un conocimiento actualizados de las culturas implicadas en el proceso. Es ahí donde la referencia cultural subordinada no se subordina, sino que se rebela y amotina, imponiendo su mandato, donde el profesional de la traducción, en un ejercicio constante de actualización cultural, debe lucir sus mejores artes de guía para llevar esa transhumancia del trasvase cultural a término funcional (Fuentes 2000: 53)

En definitiva, todo proceso de traducción se encuadra dentro de unos parámetros cuyo eje central es la figura del traductor como máximo exponente del desarrollo de una comunicación satisfactoria entre la CO y la CM. El traductor deja de lado el ámbito de las palabras y los textos para pasar a convertirse en un eslabón intercultural (Ponce 2007: on-line).

Gráfico 4: El traductor como eslabón intercultural.



2.1.2. Conceptos traductológicos derivados de la interrelación lengua-cultura

Como consecuencia de esta interrelación entre lengua y cultura surgen conceptos muy marcados en términos culturales que reflejan el comportamiento y las vivencias de una determinada cultura, por lo que traducir un texto de una lengua a otra supone trasvasar también todas estas marcas culturales desde una LO a otra LM o, al menos, intentarlo procurando otorgar el máximo grado de fidelidad posible al mensaje expresado en el TO. Partiendo de la base de lo que Nord denomina “cultural distance” entre las realidades descritas en la CO y en la CM, el traductor desplegará todo su ingenio para conseguir que esa distancia se convierta en una “zero distance” (Nord 1991: 137).

En este contexto, autores como Oksaar afirman que la lengua es un elemento de difusión cultural (“*Kulturträger*”), argumentando que, por un lado, la propia lengua está condicionada en términos culturales al formar parte de una determinada cultura y, por otro lado, la lengua es un elemento con el que se puede

describir la cultura a la que se circunscribe¹². La traducción desempeña, por tanto, un papel crucial como medio de transmisión cultural. De hecho, incluso la terminología utilizada en Traductología y heredada de Reiß y Vermeer (1991) se refiere a la traducción como una transferencia cultural y al traductor como un mediador cultural (Witte 1999: 346).

Tal y como se ha indicado anteriormente, el reto comienza para el traductor cuando tiene que enfrentarse con elementos marcados en términos culturales y que evocan un marco cultural determinado. A la hora de traducir estas marcas culturales, resulta muy útil establecer una escala de importancia clasificando los elementos culturales como imprescindibles (necesarios para la correcta transmisión del mensaje o para procurar un buen entendimiento de la CO) o prescindibles (elementos de la CO que no tienen una importancia vital dentro del contexto que se describe en la obra en cuestión)¹³.

Dentro del ámbito traductológico se ha venido utilizando el término “culturema” (*Kulturem*) para referirse a estos términos marcados culturalmente que Witte define como fenómenos sociales de relevancia cultural en una determinada situación: “Kultureme sind gesellschaftliche Phänomene, die von jemandem in einer gegebenen Situation als relevante Kulturspezifika angesehen werden” (Witte 2000: 99).

Siguiendo la estela de Witte, que considera estos términos como fenómenos sociales, Kalverkämper actualiza la definición de estos términos culturalmente marcados describiéndolos como formas de comportamiento o convenciones típicas de una determinada sociedad:

Typische Lebensformen und gewisse Lebensrhythmen, kollektive Verhaltensweisen, generelle soziale Konventionen und Erwartungsmuster, Traditionen, mental breit akzeptierte Handlungsvorgaben, sozial etablierte Einschätzungs- und Beurteilungsmuster, prinzipiell geltende Bewertungsmaßstäbe und Normen,

¹² “Der Zusammenhang zwischen ‘Übersetzung’ (als Sprachvermittlungsinstrument) und ‘Kultur’ beruht auf der Erkenntnis von Sprache als Kulturträger, weil sie einerseits selbst kulturbedingt und Teil der Kultur ist, und andererseits ein Mittel für die Betrachtung und Beschreibung der Kultur” (Oksaar en Santana 2006: 1).

¹³ En este contexto, el traductor cuenta con el recurso de la compensación que, consiste, en introducir en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el TO (Hurtado 2001). De esta forma, el traductor “compensa” una pérdida que se ha efectuado en una parte del texto con un elemento compensatorio en otra parte del texto. Con este recurso se intentan paliar los efectos de la omisión total o parcial de algún elemento formal o de contenido. Para más información, véase punto 3.3.1.2.2.

Normerwartungen und Normeinlösungen, Konsens bei der Gestaltung und Bewertung von Arbeitsprozessen, kunstschaftender Ausdruckswille in Literatur und den Künsten, u.a. des gleichermaßen *homo sociologicus* (der Mensch als Gemeinschaftswesen) und *homo faber* (der Mensch als wirkendes Wesen) (Kalverkämper 2003: 311).

La importancia de estos términos marcados culturalmente o *culture specific items* (CSI) dentro del ámbito traductológico la describe Franco Aixelá cuando restringe su definición a aquellos elementos textuales cuya función y connotaciones suponen un problema de traducción (véase nota 3) debido al hecho de que se trata de elementos que no existen en la CM o de elementos con un estatus intertextual diferente en dicha cultura:

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem and their transference to a target text, whenever this problem is a product of the non-existence of the referred item or its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text (Franco Aixelá 1996: 58).

Santana, por su parte, retoma la definición de “culturema” de Els Oksaar, quien ofrece la siguiente definición: “[Kultureme sind] abstrakte Einheiten des kommunikativen Handelns und Verhaltens von Menschen” (Oksaar en Santana 2006: 201). Como representación de estos culturemas, Santana distingue entre los denominados *Realien* (realia, en castellano), *Behavioreme* (en este trabajo de investigación se ha decidido optar por la traducción “comportoremas”) y situaciones dotadas de una gran carga cultural (Santana 2006: 254-263).

Santana (2006) parte de la argumentación de Bödeker y Freese, quienes aportan la siguiente definición de los realia:

Konkrete Einheiten, die an eine Kultur und / oder an einen geographischen Raum gebunden sind, also: Gegenstände und Konzepte, die mit kulturellen Handlungen zusammenhängen, politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Institutionen. Neben diesen ‘Kulturalien’ zählen wir auch ‘Naturalien’ –Naturgegebenheiten wie spezielle meteorologische Phänomene, Flora und Fauna einer Region– zu unseren Untersuchungsobjekten (Bödeker y Freese 1987: 138).

Tal y como se deriva de su definición, para Bödeker y Freese, los *realia*, a los que definen como “Kulturalien”, son unidades concretas vinculadas a una cultura y / o a un determinado marco geográfico, refiriéndose así a elementos políticos, económicos, sociales y culturales asociados a la actividad de una

determinada cultura. Además, Bödeker y Freese incluyen bajo este término los fenómenos naturales de una determinada región como elementos típicos de dicha comunidad, de forma que utilizan el término “Naturalien” para referirse a la flora y fauna de una determinada comunidad, así como a los fenómenos atmosféricos característicos de dicha región.

Markstein expande esta descripción de los realia, describiéndolos como elementos definatorios de la identidad de una cultura: “Identitätsträger eines nationalen / ethnischen Gebildes, einer nationalen / ethnischen Kultur –im weitesten Sinne– [...], die einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet [werden]” (Markstein 1999: 288).

En términos traductológicos, resulta interesante destacar el debate planteado en relación con la traducción de estos realia. Markstein refleja claramente la complicación que supone en algunos casos no sólo la traducción del término en sí, sino la traducción adecuada de las connotaciones que dicho término implica:

Und wenn schon die Realien an sich den Übersetzenden Schwierigkeiten bereiten, so um so mehr noch deren Konnotationen. Bei der Realie ist der erste Hürde im Translationsprozess, nämlich das Identifizieren, leicht zu bewältigen, denn auch wenn man die Realie nicht kennt, erkennt man sie an ihrer Fremdheit sowie an der Eins-zu-Null-Entsprechung in der Zielsprache und beginnt, diverse Quellen abzufragen. Hingegen sind die Konnotationen von scheinbar voll übertragbaren Wörtern meist nirgendwo aufgezeichnet, schon wegen ihrer Abhängigkeit vom Kontext, und es braucht ein großes Wissen um die Lebenswirklichkeit der Ausgangssprache-Ethnien, anders: eine hohe kulturelle Kompetenz, ehe man sich auf die Suche nach der treffendsten translatorischen Leistung begibt (Markstein 1999: 290).

De esta forma, Markstein afirma que el reto para el traductor no consiste en identificar los realia en cuestión, ya que son fácilmente reconocibles, sino en entender las connotaciones que dichos elementos plantean o, al menos, poder encontrar fuentes fiables en las que documentarse en caso de desconocimiento total o parcial de estos elementos. El traductor, por tanto, deberá desarrollar y mantener a lo largo del tiempo un gran nivel de competencia cultural de las lenguas que maneje (véase punto 2.1.1.). Igualmente sucede con los denominados “Behavioreme” o comportoremas que, según Oksaar, pueden definirse como comportamientos condicionados en términos socioculturales (Oksaar 1988: 28).

Obviamente, la interpretación y valoración de los diferentes culturemas se hace más evidente dentro del contexto intercultural, ya que se tiende a evaluar la cultura externa mediante la comparación con la cultura propia (Witte 2000: 77), reforzándose mediante la observación de lo extraño la concienciación de los elementos innatos a la cultura de uno mismo (Santana 2006: 201)¹⁴.

2.2. Trinomio lengua-cultura-traducción: enfoque práctico

Retomando de nuevo el enfoque traductológico, Martin B. Fischer, profesor de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, se expresa en los siguientes términos en su artículo titulado “Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil” en lo referente a la traducción de los elementos marcados en términos culturales:

Existen diferentes técnicas para traducir elementos culturales ajenos, tales como la transcripción tal y como aparece en el original, la transcripción parcial o completa más explicación (entre paréntesis, con nota a pie de página¹⁵, etc.), la traducción palabra por palabra, traducción por un término parecido o funcionalmente equivalente en la lengua de llegada, la paráfrasis o generalización y finalmente la no-traducción, o sea, la omisión (Fischer n.d.: on-line).

Tal y como expresa el Prof. Martin B. Fischer, se pueden constatar diferentes protocolos de actuación o técnicas a la hora de proceder a la traducción de elementos engarzados en una determinada cultura. La elección de uno de estos protocolos de actuación dependerá probablemente del propio gusto estilístico y / o nivel de formación traductológica del traductor o de las directrices estipuladas en el encargo de traducción. Independientemente de la motivación que lleve al traductor a decantarse por un protocolo de actuación u otro, si se procede a plasmar en un esquema las técnicas de traducción mencionadas por Fischer

¹⁴ “Diese Definition versteht sich kulturell relativistisch als Versuch, der Problematik, das Fremdkulturelle als Ergebnis eigenkultureller ‘Projektionen’ wahrzunehmen und zu kontrollieren, zu entkommen und verfolgt eine didaktische Absicht” (Santana 2006: 201).

¹⁵ Autores como Nord no se muestran a favor del recurso de las notas a pie de página, a no ser que sea absolutamente necesario, prefiriendo optar por otros recursos como traducciones explicativas o sustituciones: “Footnotes inserted into a target text in order to provide background information or give additional explanations, can also be regarded as intexts. Since the effect that a text with footnotes has on the reader is different from that of a text without footnotes, the translator has to consider carefully whether other procedures, such as explanatory translations or substitutions, would be more appropriate to the type and function of the target text than footnotes” (Nord 1991: 103).

midiendo su complejidad para el traductor en una escala de 0 a 5 (siendo 0 el menor grado de complejidad y 5, el mayor), el resultado es esclarecedor:

Tabla 1: Técnicas de traducción de elementos culturales ajenos (Fischer) + Escala de complejidad

Técnicas para traducir elementos culturales ajenos	Escala de complejidad para el traductor
a) Transcripción = original	0 ¹⁶
b) Transcripción parcial o completa + explicación (entre paréntesis, con nota a pie de página, etc.)	1
c) Traducción palabra por palabra	2
d) Traducción por un término parecido o funcionalmente equivalente en la lengua de llegada	3
e) Paráfrasis	4
f) Omisión	5

Según Fischer, el traductor optaría por la solución menos compleja (a) en caso de que fuese posible. Si ésta resultase inviable, el traductor podría plantearse recurrir a la solución (b) y así sucesivamente. El hecho de que se haya calificado de “muy complejo” el caso de la omisión se debe principalmente a que el traductor suele optar por este recurso cuando ha considerado absolutamente imposible volcar el elemento marcado culturalmente de la LO a la LM. En caso de tener que recurrir a la omisión, el traductor puede plantearse la posibilidad de compensar esta pérdida en alguna otra parte del texto (véase punto 3.3.1.2.2.).

Una vez constatado que existen diferentes posibles soluciones a los problemas o retos de traducción planteados (estrategias de traducción¹⁷) por las

¹⁶ Obsérvese que esta complejidad 0 no suele ser real, ya que, normalmente, el traductor realizará un proceso de documentación previo a la decisión de decantarse por esta opción. En dicho proceso, el traductor evaluará la viabilidad de utilizar en la LM el mismo término que aparece en la LO, por lo que la complejidad consiste en constatar que es posible la transcripción idéntica al original.

¹⁷ Lörcher define el concepto de estrategia de traducción como un procedimiento para solucionar un problema: “A translation strategy is a potentially conscious procedure for the solution of a

que el profesional puede decantarse en caso de tener que enfrentarse a la traducción de un elemento culturalmente marcado, la cuestión que, de nuevo, cabría plantearse llega un poco más lejos: ¿se trata de acercarle al lector meta la cultura del TO o adaptar el TO a la CM?, es decir, ¿se trata de una orientación hacia la CO o hacia la CM? Probablemente, la respuesta a esta pregunta depende de diferentes parámetros tales como los preceptos que marca la propia editorial que va a publicar el texto final o las características del encargo de traducción (véase nota 9).

En cualquier caso, el traductor tiene dos frentes abiertos que consisten en respetar tanto la obra original y su autor como el interés de los receptores de su traducción que esperan poder disfrutar de la lectura de un texto que cumpla con las expectativas que culturalmente se esperan de un determinado tipo de documento.

En definitiva, el traductor debe mostrar lealtad al texto de partida y al autor original, a la vez que respetar la funcionalidad del texto y decidir qué protocolos de actuación seguir a la hora de traducir el texto, en general, y los elementos marcados culturalmente, en particular. Tal y como se ha mencionado anteriormente, esta decisión dependerá del encargo de traducción, de los propios traductores y del concepto que estos profesionales tengan del tipo de documento que están manejando.

Sin embargo, de lo que cualquier traductor y editorial que se precie debe huir es de los que Ritva Leppihalme (1997: 4) ha denominado “culture bumps” o

problem which an individual is faced with when translating a text segment from a language to another” (Lörscher 1991: 76)

En su Tesis doctoral, Silvia Parra profundiza en el estudio de las estrategias y procedimientos de traducción, utilizando como sinónimas las expresiones “procedimiento de traducción” y “procedimiento de transferencia” que define como el “método de transferencia lingüística de los segmentos textuales significativos del micro-contexto de un texto de origen que utiliza el traductor para formular una equivalencia en el texto de llegada. Entre otros procedimientos de traducción se encuentran la adaptación, el calco, la compensación, la perifrasis y el préstamo” (Parra 2005: 375).

De esta forma, Parra se refiere a los procedimientos de traducción como decisiones puntuales, mientras que al enfoque global que un traductor adopta con respecto a un TO lo denomina “estrategia de traducción”. La definición que Parra proporciona de “estrategia de traducción” es la siguiente: “Enfoque global que adopta el traductor respecto al texto de origen que debe utilizar y que, utiliza, de forma coherente, de acuerdo con la función o propósito del texto de llegada. El traductor puede optar, por ejemplo, por hacer una adaptación o una traducción resumen” (Parra 2005: 375).

Puesto que el objeto de este estudio no es llegar a un nivel de precisión tan marcado, en este trabajo de investigación se ha optado por utilizar la expresión “protocolo de actuación” con el fin de aunar tanto el enfoque global como el enfoque particular de las diferentes decisiones puntuales del traductor.

“baches culturales”, tomando así prestado Leppihalme esta denominación de Carol M. Archer (1986: 170-178). Estos “culture bumps” son los problemas, de menor intensidad que los denominados “cultural shocks”, que surgen en la comunicación oral entre hablantes de distintas culturas cuando un individuo se encuentra en una situación distinta, extraña o incómoda a la hora de interactuar con personas de una cultura diferente¹⁸. Leppihalme extiende el uso de este término a la traducción para referirse a una situación en la que el lector del TM se encuentra con problemas a la hora de entender una referencia cultural del TO¹⁹.

2.3. Conclusión

En definitiva, teniendo en cuenta la importante interrelación que se establece entre los conceptos de lengua y cultura, el traductor además debe ser consciente, desde el momento en que decide comenzar una traducción, del tipo de documento que está manejando, de las expectativas que se plantea el lector final y de la importancia que las marcas culturales tienen en dicho documento, con el objetivo de no incurrir en los “baches culturales” a los que se ha hecho referencia en el epígrafe anterior.

Retomando la teoría de Toury, el investigador, por su parte, debe ser capaz de ir más allá del texto y analizar los procesos que han originado ese determinado documento final, fruto de toda una serie de decisiones por parte del traductor delimitadas por una serie de factores condicionantes, calibrando en todo momento la doble vertiente de respeto al original y el parámetro de la aceptabilidad por parte del lector meta.

¹⁸ Para más información, véase la página Web de la Dra. Archer: www.culturebump.com

¹⁹ “A culture bump occurs when an individual finds himself or herself in a different, strange or uncomfortable situation when interacting with persons of a different culture. I have extended the use of her [Carol Archer’s] term to translation, for a situation where the reader of a TT [target text] has a problem understanding a source-cultural allusion. Such an allusion may well fail to function in the TT, as it is not part of the TL [target language] reader’s culture. Instead of conveying a coherent meaning to TT readers, the allusion may remain unclear and puzzling” (Leppihalme 1997: 4).

2.4. Resumen

Para visualizar con más claridad la interrelación del trinomio lengua-cultura-traducción, a continuación se presenta una tabla a modo de sinopsis del contenido del capítulo:

TRINOMINO LENGUA-CULTURA-TRADUCCIÓN	
ENFOQUE TEÓRICO	<p>1) LENGUA+CULTURA: La lengua es un elemento de difusión cultural → Culturemas:</p> <ul style="list-style-type: none">• Franco Aixelá (1996): Elementos textuales cuya función y connotaciones suponen un problema de traducción debido al hecho de que se trata de elementos que no existen en la CM o son elementos con un estatus intertextual diferente en dicha cultura.• Witte (2000): Fenómenos sociales de relevancia cultural en una determinada situación.• Kalverkämper (2003): Formas de comportamiento o convenciones típicas de una determinada sociedad.• Santana (2006): Realien (Bödeker y Freese [1987]: Kulturalien; Markstein [1999]: elementos definatorios de la identidad de una cultura), Behavioreme o comportoremas (Oksaar [1988]: comportamientos condicionados en términos socioculturales) y situaciones con gran carga cultural.

<p>ENFOQUE TEÓRICO (Continuación)</p>	<p>2) CULTURA+TRADUCCIÓN: La traducción es un medio de transmisión cultural y el traductor, un eslabón intercultural.</p> <p>*ATENCIÓN: Teoría del Skopos→Toda traducción está sujeta a un fin último (<i>skopos</i>) que debe cumplir el texto en la CM→ Factores a tener en cuenta a la hora de traducir:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Encargo de traducción • Fin de la traducción • Destinatario de la traducción • TO: en segundo plano
<p>ENFOQUE PRÁCTICO</p>	<p>TÉCNICAS PARA TRADUCIR ELEMENTOS CULTURALES AJENOS (Fischer)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Transcripción = original • Transcripción parcial o completa + explicación (entre paréntesis, con nota a pie de página, etc.) • Traducción palabra por palabra • Traducción por un término parecido o funcionalmente equivalente en la lengua de llegada • Paráfrasis • Omisión
<p>CONCLUSIÓN</p>	<p>1) TRADUCTOR:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Calibrar el respeto al original y la aceptabilidad del lector meta. • Prestar especial atención a los elementos culturales. • No incurrir en “culture bumps” o “baches culturales” (Leppihalme) <p>2) INVESTIGADOR: Abstraerse del texto para analizar los procesos que han llevado a originar un determinado producto final.</p>

CAPÍTULO 3: LA ¿(IM) POSIBILIDAD? DE TRADUCIR EL HUMOR

Tal y como Adrián Fuentes plantea en su Tesis doctoral titulada *La recepción del humor audiovisual traducido* (Fuentes 2000: 20), el ser humano no sólo se define como un “homo sapiens”, sino también como un “homo ludens”, es decir, como seres capaces de percibir y desarrollar humor.

Esta capacidad innata al ser humano de percepción y desarrollo del humor se torna en un fenómeno complejo de grandes ramificaciones que abarcan desde la más sutil ironía hasta la sátira más cruel. El humor se diversifica en diferentes tipologías, tal y como Fuentes confirma: “El humor puede ser visual o verbal, o una combinación de ambos, puede ser humor del absurdo, sátira social, humor cultural, juegos de palabras, crítica política, chistes, humor de payasadas (*slapstick*), etc.” (Fuentes 2000: 28).

Todo esto se traduce en que el humor puede llegar a presentar tres componentes fundamentales: lingüísticos (conocer una determinada lengua), culturales (conocer las implicaciones socioculturales del fenómeno humorístico) y personales (aplicarnos a nosotros mismos un determinado mensaje con el que nos sentimos identificados). En la producción y recepción del humor suele prevalecer uno de estos componentes, aunque pueden aparecer perfectamente entremezclados los tres factores.

Toda esta diversificación confluye en un punto común: la respuesta física y psicológica de la risa como consecuencia generada por todos estos tipos de humor. Las causas que provocan esta risa pueden ser de naturaleza diversa. Podemos reírnos de una situación cómica y / o esperpéntica que escape a nuestra razón, aunque también podemos llegar a reírnos de nuestras propias desgracias o de las ajenas, de forma que la risa se convierte en una especie de antídoto espiritual al que el ser humano puede recurrir para olvidar lo trágico de su existencia, aunque sólo sea momentáneamente.

Atendiendo al hecho de que el ser humano muestra enormes similitudes entre sí, aunque también se caracteriza por sus curiosas diferencias, cabe resaltar el hecho de que existen diferentes tipos de humor adaptados a diferentes sensibilidades y grupos humanos. Por ejemplo, los niños suelen encontrar un gran elemento de mofa en las caídas y tropiezos, principalmente de los demás, mientras

que los adultos desarrollan un mayor entendimiento del humor basado principalmente en la sutileza de la sátira o de la ironía.

En el ámbito cultural, también se constatan variaciones del sentido del humor, que pueden provocar que lo que es divertido en una cultura carezca de gracia en otra. En este contexto, autores como Nash defienden que el humor es un proceso de interrelación social en el que la cultura desempeña un papel fundamental, de ahí que se pueda establecer un nuevo trinomio lengua-cultura-humor: “Humor is an occurrence in a social play. It characterizes the interaction of persons in situations in cultures, and our response to it must be understood in that broad context, whether it has the more discursive appeal of description and anecdote” (Nash 1985: 12).

Sin embargo, existen parámetros del humor que son comunes a todas las culturas, tales como un desarrollo de la acción inesperado y normalmente contrario a un devenir natural de los acontecimientos o la tensión ante la esperada resolución de la acción.

Si a la innata complejidad del humor y a sus diversas ramificaciones se une la necesidad de su traducción de una lengua y cultura originales hacia otra / s lengua / s y cultura / s finales, la complicación se convierte en todo un reto para el traductor que se enfrenta a la fórmula formada por los elementos lengua-cultura-humor-traducción. Aunque este reto podría complicarse aún más, si, como afirma Nilsen, se aspira a que la traducción sea aún mejor que el original.

Humor is based on complication. In the first place, there are always two scripts, the natural one and the unexpected one. And there is frequently a key word or a trigger that operates to change the mind of the listener into a new mind set. And there has to be tension for something to be humorous. And there can't be too much tension, for that would change it from comedy to tragedy. And for humor to be effective, it must operate on more than a single level of analysis (phonological, syntactic, semantic, pragmatic, etc.). Now we are adding still another complication: that of translating the humor from one language and culture to another, with the added requirement that the translation must be better than the original (Nilsen 1989: 123).

En este capítulo se parte de la premisa del cuatrinomio lengua-cultura-humor-traducción, para, posteriormente, abordar la cuestión de la (in)traducibilidad del humor, al igual que en el capítulo anterior se planteó el debate sobre la (in) posibilidad de traducir. Para refrendar la defensa que se efectúa en este trabajo de investigación de la traducibilidad del humor, se plantea

el hecho contrastado de que, como afirma Laurian (1989), precisamente debido a su supuesta condición de “intraducible”, se procede a traducir el humor.

Según Laurian, para traducir humor se necesitan desplegar grandes dosis de imaginación y creatividad con las consabidas dificultades para el traductor, de ahí que, en muchos casos, se haya tachado al humor de “intraducible”. En definitiva, Laurian considera el humor como un reto más al que se debe enfrentar el traductor, proporcionando un texto final a sus clientes lleno de creatividad: “L’humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit. Parfois il est très aisé à traduire, parfois très difficile. C’est l’effort, et bien souvent l’imagination et la créativité nécessaires à sa traduction qui lui donnent cette image d’objet intraduisible” (Laurian 1989: 6).

3.1. Planteamiento conceptual en torno al concepto de ‘humor’

En el DRAE se pueden encontrar las siguientes acepciones del término ‘humor’²⁰: 1. m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente. 2. m. Jovialidad, agudeza. *Hombre de humor*. 3. m. Disposición en que alguien se halla para hacer algo. 4. m. Buena disposición para hacer algo. *¡Qué humor tiene!* 5. m. humorismo (modo de presentar la realidad). 6. m. Antiguamente, cada uno de los líquidos de un organismo vivo. 7. m. *Psicol.* Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo (DRAE: on-line).

En inglés, el diccionario Cambridge Advanced Learner’s Dictionary ofrece las dos acepciones siguientes: 1. The ability to be amused by things, the way in which people see that some things are amusing or the quality of being amusing: “He’s got a great sense of humour” (= he is very able to see things as amusing). 2. The state of your feelings; mood: “You seem in a very good humour today” (Cambridge: on-line).

²⁰ La etimología del sustantivo castellano “humor” se remonta al verbo latino “umere” (“humedecer”), vinculado a la palabra “umor” (“líquido, humedad”) que se utilizaba en Medicina para describir los fluidos orgánicos: sangre, bilis, flema (véase acepción 6 descrita en el DRAE).

Durante la Antigüedad Clásica y la Edad Media, florecieron teorías según las cuales estos fluidos orgánicos o humores determinaban la salud del cuerpo y hasta el temperamento o el carácter de los individuos. Posteriormente, en el siglo XVII, los franceses comenzaron a usar el término “humeur” para referirse a la manera de ser de las personas bromistas. La palabra pasó al inglés como “humour” con el mismo significado, acuñándose la expresión “sense of humour” (sentido del humor) para hacer referencia a la capacidad de un individuo de percibir lo ridículo, lo alegre o lo gracioso de las cosas y de las situaciones y de expresarlo en forma jocosa. Para más información, consúltese Soca (2005) o la página Web www.elcastellano.org.

Por otra parte, en el diccionario Duden la definición que se nos presenta en alemán es la siguiente: “Gabe eines Menschen, der Unzulänglichkeit der Welt und Menschen, den Schwierigkeiten und Missgeschicken des Alltags mit heiterer Gelassenheit zu begegnen” (Duden 1982: 316).

Aunando estas definiciones, se puede llegar a la conclusión de que, a la hora de describir el concepto de ‘humor’ en sus dos vertientes (como capacidad de divertimento y como estado de ánimo), los parámetros giran en torno a la cualidad del individuo capaz de reconocer los errores propios y ajenos y de representarlos de tal forma que se genere un efecto cómico. Esta importancia del individuo se aprecia también en otras definiciones de corte psicológico del concepto de humor como la que propone Garanto Alós, Catedrático de Educación Especial de la Universidad de Barcelona:

[El humor] es el estado de ánimo, más o menos persistente y estable, que baña equilibradamente sentimientos, emociones, estados de ánimo o corporales sugerentes del contacto del individuo (corporalidad y psique) con el medio ambiente y que capacita al individuo para, tomando la distancia conveniente, relativizar críticamente toda clase de experiencias afectivas que se polaricen, bien sea hacia situaciones eufóricas, bien sea hacia situaciones reflexivas (Garanto 1983: 61).

Además de la importancia del individuo que se desprende de definiciones como las citadas anteriormente, la situación comunicativa desempeña un papel fundamental en la recepción del humor. Freud se encargó de plasmar la importancia de esta situación comunicativa ofreciendo ejemplos como el siguiente, en el que la enunciación de un mensaje cobra especial importancia debido a la situación comunicativa en la que se pronuncia²¹: “Wenn [...] der Delinquent, der am Montag zum Galgen geführt wird, die Äußerung tut: ‘Na, die Woche fängt gut an’, so entwickelt er selbst den Humor, der humoristische Vorgang vollendet sich an seiner Person und trägt ihm offenbar eine gewisse Genugtuung ein” (Freud 1998: 253).

La verdad es que resulta todo un reto definir algo que ni siquiera escritores y humoristas de la talla de Jardiel Poncela han sido capaces de describir. En las propias palabras de este escritor y, tal y como recoge Martín Casamitjana, “definir

²¹ En este ejemplo, el efecto cómico reside en la figura del preso que va a ser ahorcado y que, a pesar de encontrarse en esta delicadísima situación, muestra una mínima satisfacción al mofarse él mismo del trance por el que está atravesando.

el humor es como pretender pinchar una mariposa en el palo de un telégrafo” (Poncela en Martín 1996: 23). De esta dificultad de definir el humor se hacen eco también autores como J. Vandaele quien llega a afirmar que algunos expertos han desistido en su intento de definir el humor: “[This monumental task] has driven some desperate scholars to give up on any attempt at defining humour” (Vandaele 2002: 153).

Probablemente, esta dificultad para definir el término está intrínsecamente relacionada con el hecho de que el humor es una cuestión muy subjetiva que, como afirma Fuentes, “en última instancia depende de factores psicológicos personales, del trasfondo cultural y familiar de cada persona, y que se ve sometido en cada momento a una evolución constante por la influencia del entorno” (Fuentes 2000: 39).

En su intento de llegar a una definición más concisa, Martín Casamitjana dibuja un escenario, probablemente demasiado general, llegando a describir el humor como “todas las formas de lo risible, desde lo cómico a lo propiamente humorístico” (Martín 1996: 24).

Otros investigadores persiguen una definición un poco más lingüística como hace Laurian, quien centra su investigación en la representación del humor en los juegos de palabras, chistes e historias cómicas: “On voit donc que dans l’usage quotidien, le mot ‘humour’ s’applique à nombre de productions diverses. Ici nous nous intéresserons particulièrement aux jeux de mots, blagues, histoires drôles qui apparaissent dans des recueils spécialisés” (Laurian 1989: 6).

En la vertiente lingüístico-pragmática, Santana se hace eco de todas estas definiciones, criticando que, en la descripción del concepto de humor, no se establezca una diferencia entre un determinado género literario (por ejemplo, la parodia), la figura retórica (por ejemplo, la ironía) o el culturema (véase punto 2.1.2):

Dies hat zur Folge, dass die jeweilige Theorie je nach Bedarf auf den Begriff ‘Humor’ im weitesten Sinne angewendet wird, ohne darauf zu achten, ob es sich beim Forschungsgegenstand um eine literarische Gattung (z. B. Parodie), eine rhetorische Figur (z. B. Ironie) oder ein Culturem (z. B. das Komische) handelt (Santana 2006: 15).

Resumiendo la teoría de Vandaele, Santana describe claramente las características del concepto de humor de la siguiente forma:

Das, was man [engl.] *humour* nennt, hat a) eine einzige Arbeitsdefinition (das Komische = die komische Wirkung), b) eine doppelte Struktur (Ursache vs. Wirkung) c) und potenziell mehrfache Auswirkungen (weitere Folgen der komischen Wirkung) (Santana 2006: 21).

Tal y como se desprende de estas palabras, el humor se define en sí mismo en relación con el efecto humorístico que se produce, además de presentar una estructura doble (causa / efecto) y la posibilidad de producir otros efectos derivados del propio efecto cómico.

3.2. Planteamiento psicológico en torno al concepto de `humor`

El efecto humorístico al que se hace referencia en el epígrafe anterior, se encuadra en Psicología dentro de las siguientes teorías: a) superioridad / denigración (teorías de respuesta); b) incongruencia (teorías del estímulo) y c) reserva / control frente a alivio / descarga (enfoque funcionalista).

Autores como Gruner (1997) o Joubert (2002) defienden, desde las teorías de la superioridad / denigración (a), el hecho de que la respuesta humorística surge de los defectos, meteduras de pata y de las desventajas propias o ajenas, de forma que toda experiencia humorística nace como manifestación del sentimiento de superioridad del hombre con respecto al hombre.

En relación con las teorías de superioridad / denigración resulta interesante efectuar dos matizaciones:

1) Parece obvio pensar que el ser humano no suele reírse de situaciones o personas que considere una amenaza, a no ser que se encuentre en un estado de *shock* y la consecuencia sea una risa nerviosa.

2) Con la teoría de la superioridad / denigración se podrían explicar, en cierto modo, los efectos beneficiosos del humor sobre la salud, tanto física como psicológica del ser humano. De acuerdo con esta teoría, reírse de un problema implica la habilidad de poder superarlo. Reírnos de nuestros problemas supone restarle importancia a la supuesta gravedad de la situación por la que estamos

atravesando²². Éste es el fundamento en el que se basan tendencias actuales como la risoterapia.

El concepto superioridad / denigración puede tratarse tanto en el terreno individual como en el colectivo, es decir, el individuo puede reírse de las desventajas de otro individuo o plantearse las desventajas de toda una sociedad frente a otra, o de una cultura en comparación con otra. En este contexto se encuadran las denominadas “ethnic jokes” o “underdog jokes”, chistes en los que, partiendo de presuposiciones convencionalizadas, una sociedad es capaz de denigrar y reírse de otra²³. Este fenómeno universal se basa en la sensación de superioridad de una de estas culturas frente a la que le sirve de mofa:

Kulturorientierte Ansätze gehen von der Überzeugung aus, dass das Komische vorwiegend aus einem gemeinsamen Netz kognitiver Schemata entsteht. Damit ist nicht nur der Erziehungsprozess, sondern auch die gesamte Erfahrungswelt des Menschen gemeint. Diese Ansicht knüpft an Bergsons Lachtheorie an (*le rire est toujours le rire d'un groupe*) und konzentriert sich auf die Analyse von kulturspezifischen Formen des Komischen, die auf bewusst oder unbewusst konventionalisierten Präsuppositionen beruhen. Ein Beispiel dafür sind die so genannten *ethnic jokes*, in denen eine bestimmte Gemeinschaft auf Kosten einer anderen (in der Regel kleineren) Gruppe lacht. Diese Witze zirkulieren in der ganzen Welt und sind im Grunde problemlos übersetzbar, wenn man beide Gruppen (Lachende und Ausgelachte) je nach Zielkultur korrekt ersetzt²⁴ (Ostfriesenwitze in Deutschland, Polenwitze in den USA, Lepe-Witze in Spanien, Belgier-Witze in Frankreich, Iren-Witze in England usw.) (Santana 2006: 17-18).

Autores como Chiaro, añaden además otros grupos sociales que se convertirían en objetivo de este tipo de chistes que bautiza como “derogatory jokes”, incluyéndose a discapacitados físicos y mentales, homosexuales, esposas,

²² Véanse McGhee (1996) para obtener información sobre los beneficios fisiológicos de la risa y Newman y Stone (1996) para recopilar datos acerca de sus beneficios psicológicos.

²³ Kimie Oshima ofrece un interesante estudio sobre el humor en Hawai en su artículo titulado “Ethnic jokes and social function in Hawai” (Oshima 2000: 41-57). En dicho artículo, Oshima demuestra que, cuando los habitantes de una comunidad son capaces de transformar los rasgos étnicos de un grupo en objeto de risa, se consigue reducir los conflictos entre dichos grupos. Oshima llega a la conclusión de que, transformando los rasgos étnicos de un grupo concreto en risas estereotipadas, se logra mitigar las tensiones entre estos grupos. Para conseguir este objetivo es necesario cumplir las siguientes pautas: 1. Ser capaz de contar chistes sobre la propia clase o grupo étnico; 2. Ser capaz de reírse de chistes que cuentan otros sobre nuestro propio grupo étnico; 3. Conocer el valor de los estereotipos en el grupo étnico al que se alude y permanecer dentro de esos límites; 4. Utilizar los rasgos étnicos siempre con respeto y comprensión.

²⁴ En esta definición, Santana añade el inciso de que este tipo de chistes no plantea ningún problema a la hora de proceder a su traducción, sugiriendo la adaptación a la cultura meta (véase punto 3.3.1.2.2.), es decir, que en la traducción se sustituirían los grupos representantes del patrón superioridad / denigración de la CO por aquellos grupos que encajen dentro de dicho patrón en la CM.

suegras y a las mujeres en general. Chiaro indica también que sólo tras el auge de los movimientos feministas se han empezado a escuchar chistes que giran en torno a la degradación de todo lo masculino: “Other types of derogatory jokes involve cripples, the mentally sick, homosexuals, wives, mothers-in-law and women in general. Only recently, after the advent of feminism, have we begun to hear jokes in which men are the butt of derogatory humour” (Chiaro 1992: 8).

Dentro de las teorías de la incongruencia (b), se presta especial atención a la dimensión cognitiva que envuelve al humor, tal y como se desprende de un artículo publicado por Attardo, Hempelman y Di Maio (2002). Roeckelin (2002) define claramente la posición de la teoría de la incongruencia que defiende que el humor se basa en el descubrimiento de una realidad que resulta incongruente con lo que se esperaba, es decir, el humor se produce por la asociación inesperada de dos ideas o situaciones que lógicamente no deberían aparecer unidas²⁵.

En lo que respecta a la teoría psicológica de reserva / control frente a alivio / descarga (c), Carretero, Pérez y Buela (2006), en su artículo titulado “Dimensiones de la apreciación del humor”, resumen los antecedentes freudianos de esta teoría afirmando que el humor y la risa provocan una liberación o alivio en la persona que los experimenta, es decir, el humor se produce como efecto de una descarga de energía física acumulada:

²⁵ La incongruencia se basa en la conexión de dos ideas que, en principio, no tendrían que estar conectadas. Elaborar una incongruencia con efectos humorísticos consistiría en crear un paradigma en el que la realidad incongruente cobrase sentido, para lo que se necesitan grandes dosis de creatividad. El escritor Fernando Trías de Bes, en un artículo titulado “La risa y la productividad” aparecido en El País con fecha 15/05/2005, describe de la siguiente forma la creatividad que reside en el humor cuando el parámetro que lo rige es la incongruencia: “Los expertos en creatividad han establecido un paralelismo absoluto entre el humor y la esencia del pensamiento creativo. Y es que la creatividad funciona bajo los mismos mecanismos que un chiste. En ambos casos se trata de conectar dos ideas aparentemente inconexas. Si yo digo que ‘una flor no se muere nunca’, habremos de establecer un nuevo paradigma bajo el cual eso sea posible (por ejemplo, una flor artificial o de tela). En un chiste, el mecanismo es el mismo. Se expone una situación absurda para que quien escuche descubra el paradigma que le da sentido” (Trías de Bes 2005: on-line).

Esta opinión la comparten autores como Nerhardt (1996), quien afirma que con la mera actuación de la incongruencia, a un nivel adecuado, se consigue crear humor. Otros autores como Robert L. Latta (1998) ponen en duda la supuesta infalibilidad de la teoría de la incongruencia, afirmando que, cualquier elemento o situación cuya supuesta incongruencia llegue a resolverse, no puede ser tachado de incongruente. Anteriormente, Schultz (1974) se dedicó a estudiar el desarrollo de la apreciación de los chistes por parte de los niños, basándose en los conceptos de incongruencia y resolución, tomando para el estudio la muestra de 15 niños y 15 niñas de cuatro grupos diferentes de edad (6, 8, 10 y 12 años). Los resultados indicaron que los niños de 6 años identificaban la estructura de la incongruencia, pero no la estructura de la resolución de dichos chistes, mientras que los niños mayores eran capaces de identificar ambas estructuras. De esta forma, Schultz demostró que en un estadio de edad temprana la risa la provoca la pura incongruencia, mientras que, conforme el niño se va haciendo mayor, el humor hace acto de presencia gracias a la resolución de dicha incongruencia.

Los antecedentes de las teorías de la reserva / control frente a alivio / descarga tienen un referente claro, y es Sigmund Freud, quien distinguió entre tres tipos de experiencias alegres: el chiste, lo cómico y el humor. Independientemente de estas tres áreas, la idea central de los planteamientos freudianos es que el humor, y la risa como su principal manifestación, son una forma de liberación o alivio (Carretero, Pérez y Buela 2006: 465).

Carretero, Pérez y Buela resumen la teoría de Fry (2002) afirmando que “los enfoques actuales de las teorías del control / alivio se centran en la activación fisiológica o en las bases biológicas” (Carretero, Pérez y Buela 2006: 465). En estas teorías se presta especial atención a la premisa de la activación, quizás aportando “información más que relevante a la hora de comprender categorías humorísticas altamente ambiguas (incongruencia-sin resolución) o con un contenido dotado de una capacidad de provocar respuestas emocionales de cierta intensidad (humor negro²⁶, escatológico, sexual, etc.)” (Carretero, Pérez y Buela, 2006: 465-466). En el caso de estas últimas teorías, el humor aparece como un hecho catártico con el que poder relativizar situaciones vitales estresantes, tal y como sucede normalmente con el humor negro (Maxwell 2003: 93-98).

Jim Lyttle, profesor de la Universidad de Long Island (Nueva York) opta por integrar todas las teorías del humor descritas anteriormente de la siguiente forma:

(a) Incongruity of some sort is required to get the attention of receivers (perk up their ears). Congruous events are commonplace. This aspect of the integration acknowledges the contribution of incongruity theories; (b) if that incongruity is not seen as threatening or frightening, it can be characterized as amusing. This aspect of the integration acknowledges the contribution of superiority theories; (c) depending on the degree to which this incongruity taps into normally-repressed areas such as sex or aggression, it will be more or less funny (up to the point of offense). This aspect of the integration acknowledges the contribution of relief theories (Lyttle 2003: on-line).

De esta forma, Lyttle (2003) asume que se necesita algún tipo de incongruencia para poder captar la atención de los receptores (a). Si dicha incongruencia, no se considera una amenaza, se la podrá etiquetar de divertida (b). La incongruencia se considerará más o menos humorística, dependiendo del grado

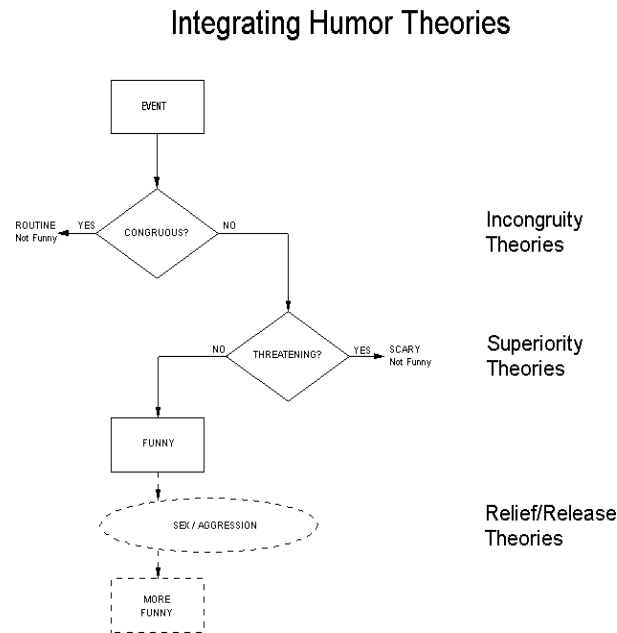
²⁶ En el DRAE aparece la siguiente definición de humor negro: “Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas” (DRAE: on-line). Este tipo de humor suele implicar un grado de crueldad tal que puede desembocar incluso en una humillación despiadada de alguien, perteneciente normalmente a un grupo social en inferioridad de condiciones. Los chistes de corte sexista o racista encuentran su expresión más o menos fácil en este tipo de humor (Fuentes 2000: 26).

La ¿(im) posibilidad? de traducir el humor

de presencia en ella de áreas temáticas como el sexo o la agresividad como elementos tabú que normalmente se tienden a reprimir (c) y que, a través de la situación humorística, se proceden a descargar o liberar.

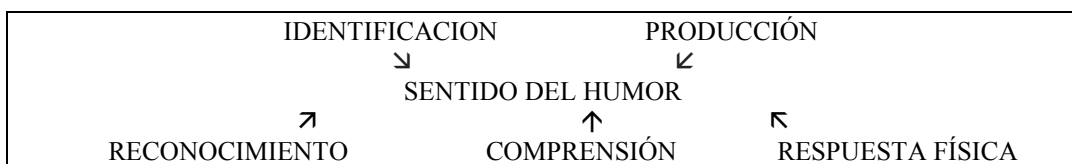
En la siguiente gráfica, Lyttle (2003: on-line) representa claramente su forma de entender la integración de todas estas teorías:

Gráfico 5: Teoría de Lyttle.



En definitiva, el humor es una cualidad humana más que capacita al individuo tanto para producir enunciados (orales, visuales, audio-visuales y / o escritos) con efecto humorístico como para comprender dichos enunciados. Teniendo en cuenta la figura del receptor del mensaje, básicamente de lo que se trata es de que dicho receptor debe ser capaz de inferir el efecto humorístico que se encuentra inmerso en el mensaje del emisor. Esta capacidad de inferencia la denominó Shade “apreciación o reconocimiento” (Shade 1996: 1-2), incluyendo este elemento en un esquema que refleja todos los parámetros que aparecen en la recepción del humor:

Gráfico 6: Teoría de Shade.



Tal y como se desprende del diagrama, en una comunicación humorística estándar el emisor produce un mensaje cargado de humor (producción) que es identificado por el receptor (identificación), es decir, el receptor reconoce el sentido del mensaje (reconocimiento) y lo comprende (comprensión), por lo que, en términos generales, se produce la risa (respuesta física).

En resumidas cuentas, con este diagrama se pone de manifiesto el hecho de que, para poder comprender un determinado efecto humorístico, debe existir necesariamente un acervo sociocultural de experiencia compartida entre hablante o autor original y destinatario. En este contexto, la complejidad para el traductor, como eslabón comunicativo entre emisor y receptor, reside en el hecho de que dicho acervo suele hallarse profundamente enraizado en cada comunidad, aunque también es cierto que existen universales humorísticos²⁷ (Fuentes 2000: 48).

3.3. Planteamiento traductológico: ¿intraducibilidad del humor?

La cuestión de la (in)traducibilidad del humor ha sido objeto de debate traductológico a lo largo de los años, ofreciéndose toda una variedad de opiniones que abarcan desde una visión pesimista, tal y como se desprende de los artículos de autores como Santoyo (1989), Diot (1989) o Van Crugten (1989), a otra vertiente más optimista representada por autores como Newmark (1988), Landheer (1989) o Laroche (1989).

Tal y como recuerda Susanna Jaskannen en su trabajo de investigación titulado *On the Inside Track to Loserville, USA: Strategies Used in Translating Humour in Two Finnish Versions of Reality Bites*, tradicionalmente a la hora de plantearse la (in)traducibilidad del humor de base lingüística se hacía una distinción entre humor verbal (*facetiae dicto*), que se consideraba intraducible, y el humor referencial (*facetiae re*) considerado como traducible²⁸ (Jaskannen 1999: 29). De hecho, el origen de la cuestión de esta (in)traducibilidad del humor se ha

²⁷ Fuentes afirma que el humor, como tal, sí es universal, siendo tanto el lenguaje humorístico como los marcos de referencia los elementos diferenciadores de unas culturas con respecto a otras. El autor habla de “temáticas humorísticas universales” (sexo, crueldad...) y “estructuras humorísticas universales” (el famoso chiste del “toc-toc”), precisando que existirán culturas en las que determinados temas “tengan una recepción limitada, en función de su aceptabilidad social y cultural” (Fuentes 2000: 49).

²⁸ Ya Catford, aunque sin referirse específicamente a la traducción del humor, hacía una distinción entre intraducibilidad lingüística y cultural (Catford 1965: 94 y ss.).

planteado en ocasiones como un problema de índole cultural²⁹, mientras que en otras ocasiones se ha planteado que el problema tenía una base puramente lingüística. En la actualidad, las vertientes culturales y lingüísticas en torno al humor convergen en afirmaciones de autores como Santana: “[...] dass das Komische sowohl von einer bestimmten Sprache als auch von einer bestimmten Kultur abhängig ist, ist mittlerweile allgemeiner Konsens” (Santana 2006: 17). De esta forma, el discurso cómico se basa en un conocimiento lingüístico-cultural compartido entre emisor y receptor, gracias al que el receptor es capaz de resolver el enigma y recibir el efecto cómico deseado:

Las intenciones del autor reflejadas en el texto original se mezclan y se suman a un conjunto de connotaciones o de referencias que incluyen la política, la historia, la ciencia, la visión del mundo, la literatura, el mundo, y el saber compartido de autor y lector. El discurso cómico, pues se sustenta sobre una connivencia entre autor-lector y locutor-destinatario (Pelegi 2007: 162).

En definitiva, para que se produzca un efecto humorístico emisores y receptores deben compartir una base de conocimientos, sin la que el receptor no será capaz de inferir el mensaje del receptor total o parcialmente. Entonces, si este proceso cognitivo se produce entre emisores y receptores de un TO, ¿por qué no va ser capaz el traductor de crear un proceso cognitivo similar a la hora de elaborar la traducción o TM? Obviamente, la complejidad reside en el hecho de que en el caso de una traducción, el emisor procede de una CO cuyas premisas lingüístico-culturales probablemente no coinciden con la cultura del receptor meta (CM), convirtiéndose esta situación en todo un reto para el traductor.

Esta idea la refleja perfectamente Santana cuando se plantea que, para producir un efecto cómico equivalente al que transmite el TO al receptor original insertado dentro de una CO, el traductor debe ser capaz de seleccionar elementos

²⁹ Un ejemplo muy claro de la naturaleza cultural del humor lo constituyen los juegos de palabras. Leppihalme ha centrado parte de su investigación en el análisis de los juegos de palabras como elementos marcados culturalmente. Según Leppihalme, para traducir un juego de palabras desde una LO a una LM, el traductor puede recurrir a producir otro juego de palabras, utilizar otro recurso retórico o no utilizar ningún juego de palabras (Leppihalme 1996: 199-218).

La decisión del traductor, al enfrentarse con un juego de palabras, se verá motivada tanto por factores textuales como extra-textuales. Puede ocurrir, por ejemplo, que el juego de palabras de la LO contenga elementos que resulten inaceptables o incluso tabú conforme a las normas de la LM, de forma que el traductor tiene que reformular el humor para su receptor meta siguiendo las normas aceptadas en la CM (Jaskannen 1999: 30).

lingüísticos adecuados y de analizar la situación comunicativa y la cultura en la que el TO se encuadra:

Im Zusammenhang mit der Übersetzung des Komischen verfolgt man ebenfalls eine kommunikative Absicht, nämlich –zunächst einmal stark verallgemeinert–, dass das Lachen des AT³⁰-Empfängers möglichst gleichwertig mit dem Lachen des ZT³¹-Empfängers ist. [...] Um eine äquivalente komische Wirkung auf Textebene zu erzeugen, muss der Übersetzer auf eine adäquate Sprachzeichenwahl achten, und zwar sowohl auf Wort- und Satzebene als auch in Bezug auf die Kommunikationssituation und die Kultur, in die der Ausgangstext eingebettet ist (Santana 2006: 274).

Siguiendo las ideas de Santana, el traductor debe plantearse con anterioridad cuál es su prioridad, es decir, si lo que pretende es reproducir literalmente el mensaje del original o adaptarlo a la cultura de llegada (véase capítulo anterior): “Daher liegt der Schwerpunkt bei der Übersetzung des Komischen auf der Rezeption des ZT. Man sollte also im Voraus bestimmen, ob man die Komik des Originals im ZT wörtlich reproduzieren will oder ob man sie der Zielkultur anpassen soll” (Santana 2006: 377).

Independientemente de la opción por la que se decante el traductor (condicionada, entre otros factores, por el encargo de traducción), de lo que muchos expertos parten es de la pérdida de un alto porcentaje de efecto humorístico en el TM con respecto al TO, fundamentando esta argumentación en la dificultad que supone la transmisión de determinadas marcas lingüísticas y culturales que aparecen en el texto de partida. Esta asunción de cierta pérdida del efecto humorístico podría trasladarse, por ejemplo, a los ámbitos del doblaje y la subtitulación de películas: “Die Ausgangshypothese besagt, dass ein großer Anteil an Sprachkomik so sprach- und kulturspezifisch ist, dass die komische Wirkung des Originals durch die Übersetzung (sei es als Synchronisation oder Untertitelung) verloren geht” (Santana 2006: 34).

Este concepto de pérdida del efecto producido en el TO sobre el receptor original en comparación con el TM y su receptor puede transpolarse a la transformación de cualquier TO en TM, quedando incluso estadísticamente plasmada esta pérdida en un porcentaje del 10%:

³⁰ Abreviatura de “Ausgangstext”, es decir, texto de partida o TO.

³¹ Abreviatura de “Zieltext”, es decir, texto final o TM.

Yo creo que es inevitable que en una traducción con un mínimo de dificultad, sobre todo, de un texto con voluntad de ser original, de tener una cierta idiosincrasia, algunas bromas, algunos significados desplazados para provocar sorpresa en el lector, en este tipo de traducciones, hay que aceptar la pérdida inevitable como de un 10%, por fijar una cifra de consenso. Hay que procurar que no pase de este 10, pero al 10 hay que resignarse (Mendoza 2004: 172).

De cualquier manera, la labor del buen traductor consistirá en ofrecer la mejor traducción posible, intentando reducir al máximo las pérdidas con respecto al TO. Según Koller, esta capacidad del traductor de convertir lo que *a priori* parece imposible en posible es lo que hace que su labor sea un verdadero arte: “Übersetzung als Kunst heißt, das Unmögliche zu versuchen, das Unmögliche möglich zu machen und die unvermeidbaren Verluste möglichst gering zu halten” (Koller 1992: 268).

En definitiva, en este trabajo de investigación se considera que los distintos tipos de humor son traducibles, aunque no siempre en la misma medida, ni de la misma forma, dependiendo de los diferentes contextos de los receptores de las diferentes lenguas y culturas.

La tarea del traductor al enfrentarse con un texto humorístico consiste, en primer lugar, en ser plenamente consciente de la probable complejidad que va a entrañar dicho texto y, en segundo lugar, en realizar un análisis exhaustivo del TO. En este sentido, compartimos plenamente la opinión de Fuentes (2000), quien afirma lo siguiente al respecto:

En nuestra opinión, el propio análisis de dichos chistes, la estructuración y la determinación de su origen, sirven como herramienta fundamental al traductor para, en primer lugar, obtener un conocimiento detallado y profundo del episodio humorístico, con el que luego elaborar las estrategias más apropiadas que le permitan elaborar una traducción de los mismos. En este sentido, para nosotros, el concepto de traducción, en lo que respecta al humor, no equivale a la transposición literal del contenido lingüístico del enunciado original, cosa que conduciría, en algunos casos, efectivamente, a lo intraducible, con la consiguiente pérdida de sentido, de conocimiento, de efecto, de función (Fuentes 2000: 44).

Enlazando con esta afirmación de Fuentes, resulta importante señalar el hecho de que, en el caso de la traducción del humor (como en otros tantos ámbitos como la traducción audiovisual), el traductor no tiene la obligación de ser fiel a la palabra, ni siquiera al sentido, sino que más bien debe centrarse en el trasfondo de los diversos referentes culturales o el comentario humorístico en cuestión. De esta

forma, el traductor optará, en la mayoría de los casos, por una adaptación y / o sustitución de los elementos de la CO por otros elementos conocidos por el receptor final, con el fin de garantizar que dicho receptor final sea capaz de identificar dichos elementos y descifrar la intención humorística.

En relación con estas adaptaciones, han surgido voces críticas como la de Santoyo, quien considera que, cuando a un texto se le somete a un proceso de este tipo, dejamos de estar inmersos en la elaboración de una traducción:

Evidentemente, todos los elementos humorísticos “no traducibles” son (eso sí) sustituibles por nuevos elementos de la cultura de destino, que muy probablemente poco o nada tendrán ya que ver con el original. Si acaso, cumplen la función de sucedáneo. Claro que esto ya no es traducir, sino suplantar, sustituir, adaptar, o como quiera denominárselo (Santoyo 1994: 151)

A pesar de respetar la opinión de Santoyo, en este trabajo de investigación se plantea que en el proceso traductor lo que debe prevalecer es la intención por parte del traductor de ofrecer una traducción comunicativa, en la que tienen cabida (¿por qué no?) todos estos procesos de sustitución o adaptación. De hecho, en la presente investigación se parte de la premisa de que estos procesos son sólo una fase más de la compleja actividad traductora, siguiendo la línea marcada por autores como Whitman-Linsen, para quienes prevalece la importancia de la fidelidad al mensaje del texto por encima del contenido literal de las palabras: “In fact, in order to be faithful to the spirit, being unfaithful to the letter is often the best alternative” (Whitman-Linsen 1992: 129)

Siguiendo con este planteamiento, Fuentes plantea que la labor del traductor debe ir más allá del mero contenido de las palabras, convirtiéndose en un intermediario cultural y un “embajador de las Naciones Unidas del Lenguaje” (Fuentes 2000: 52) encargado de vencer no sólo “las dificultades y problemas lingüísticos, sino en superar los de carácter cultural” (Fuentes 2000: 52)

3.3.1. Vertiente lingüístico-traductológica del humor

Siguiendo el planteamiento de Fuentes, la mayoría de los análisis sobre el humor suelen centrarse “en los aspectos psicológicos, fisiológicos y sociológicos del humor [dedicándose] comparativamente muy pocos trabajos a abordar los aspectos lingüísticos o idiomáticos del humor” (Fuentes 2000: 23).

Dado que este trabajo de investigación gira en torno al humor verbal³² (y más concretamente en torno al humor visual-escrito), que no es otro que la “proyección sobre el plano de las palabras de lo que de humorístico tengan determinadas acciones o situaciones” (Fuentes 2000: 24), conviene recordar que la Lingüística es una disciplina que ocupa un lugar muy importante en el estudio del humor.

De la fusión de la Lingüística con la Traductología surge la acuñación del término ‘rigolème’ por parte de Ladmiral, quien lo utiliza por primera vez en su artículo titulado “Trad´rire”³³ (1981). El término ‘rigolème’, formado a partir del verbo francés ‘rigoler’ que significa “reírse, pasarlo en grande, bromear” (García Pelayo y Gross 1992: 246), se refiere a la unidad de traducción³⁴ del discurso cómico. Haciéndose eco de la acuñación de Ladmiral, Vidal (1995) define esta unidad de traducción de la siguiente forma:

En la traducción del discurso cómico de una lengua a otra no se transmiten palabras aisladas y autónomas, sino unidades del TO, teniendo en cuenta su compleja interacción contextual. El TO puede ser dividido en unidades portadoras de contenido cómico que, dadas las condiciones y metas de la traducción (los efectos cómicos, similares o equivalentes), en el TM se piensan como indivisibles. Podemos denominar ‘rigolèmes’ a este tipo de unidades del TO que pueden cumplir funciones semántico-estilísticas, y pragmáticas, y que pueden ser expresadas con los medios de otra lengua (Vidal 1995: 31).

Con esta afirmación, Vidal pone de manifiesto de nuevo la idea de que no se traducen palabras aisladas, sino mensajes insertados dentro de un contexto. Según Vidal, las unidades de traducción del discurso cómico son indivisibles y se encuadran dentro del objetivo del traductor de intentar mantener el mismo efecto en el TM que el que se produce en el TO.

Dependiendo de la estructura sintáctica en la que se basa el discurso cómico, Ladmiral distingue entre *rigolèmes* simples, *rigolèmes* compuestos,

³² Podemos establecer una diferencia entre el humor gestual o de situación, basado principalmente en la universalidad de las situaciones que presentan, y el humor verbal que se va a ver impregnado en gran medida de marcas culturales específicas.

³³ El título del artículo es bastante original, ya que combina las raíces de los verbos franceses “traduire” (traducir) y “rire” (reír).

³⁴ A lo largo de las diferentes corrientes traductológicas, distintos autores han establecido lo que se conoce por unidad de traducción, de la cual se ha dicho que puede estar constituida por una sola palabra, por un párrafo, o por un texto entero. La cuestión que Ladmiral se plantea es la identificación de la unidad de traducción en el humor.

macrorigolèmes e *hiper-rigolèmes*. Los *rigolèmes* simples constan de una sola palabra en la que se basa todo el discurso cómico de un TO. Los *rigolèmes* compuestos se basan en la combinación de palabras. En el caso de los *macrorigolèmes*, la clave del discurso cómico reside en una oración del TO, mientras que, en el caso de los *hiper-rigolèmes*, el efecto cómico reside en más de una oración (Ladmiral 1981: 171-178).

Con el fin de ejemplificar estos *rigolèmes*, se ha procedido a seleccionar una serie de chistes cortos en los que se puede observar cómo el discurso cómico se encuentra representado por unidades menores como las palabras, hasta llegar a unidades superiores como las oraciones complejas.

Dentro de la categoría de *rigolème* simple, podrían encuadrarse los dos chistes siguientes:

- 1) a) ¿Eres Beethoven?
b) No, no, no, noooo (imitando la música de la quinta sinfonía).

- 2) a) Ah, pero, ¿eres árbitro de tenis?
b) ¡ ¡ ¡NNOOOOO!!! (imitando la efusividad de un árbitro de tenis).

En ambos casos, el efecto humorístico reside en la emisión de la partícula negativa “no” imitando fonéticamente dos realidades que el receptor identifica con la pregunta formulada. En estos casos, puede afirmarse que el *rigolème* simple se ve reforzado por una determinada imitación fonética que el conocimiento universal de emisores y receptores encuadra dentro de una determinada realidad cultural.

Los *rigolèmes* compuestos, por su parte, basan su contenido humorístico en una combinación de palabras, tal y como se puede apreciar en el siguiente chiste corto:

- 3) En una entrevista de trabajo
a) ¿Le resulta fácil tomar decisiones?
b) Sí y no

En este chiste, la partícula afirmativa “sí” y la negativa “no” se combinan como respuesta a una pregunta sobre la capacidad de toma de decisiones del candidato, dejando de manifiesto la indecisión de quien habla.

En el contexto de los *macro-rigolèmes* puede encuadrarse el siguiente chiste:

- 4) Cómo deshacerse de un “ligón”:
 - a) Bueno, ¿estudias o trabajas?
 - b) Trabajo
 - a) Y, ¿a qué te dedicas?
 - b) Trabajo de travesti

En este caso, el efecto cómico reside en la emisión de la última oración, unida a las connotaciones implícitas del término “travesti”.

Un caso de *hiper-rigolème* puede observarse en el siguiente ejemplo:

- 5) Un naufrago ha estado en una isla perdido durante 20 años. Finalmente, un día aparece un barco, le hace señales y mandan un bote. Al llegar a la orilla, un hombre se baja del bote y, mientras le da al naufrago un manojito de periódicos viejos, le dice: “El capitán le manda sus saludos y le sugiere que, antes de ser rescatado, se lea esto y, después, decida si quiere volver a la civilización”.

En este caso, el *hiper-rigolème* se encuentra representado por el pequeño discurso, cargado de ironía, del marinero, en el que se fusiona un estilo diplomático a la idea de que quizás la ignorancia sea la mejor estrategia para poder sobrevivir en un mundo como el nuestro.

Llegados a este punto, la cuestión que cabría plantearse es cuál es la unidad de traducción de un cómic de contenido eminentemente humorístico como el que se va a proceder a analizar en este trabajo de investigación. Siguiendo la teoría de Ladmiral se podría llegar a la conclusión de que los cómics se encuentran compuestos por diversos tipos de *rigolèmes* que podrían coincidir con las intervenciones individuales de los personajes en las viñetas o con los diálogos pregunta-respuesta establecidos entre dichos personajes. De esta forma, se podría

correr el riesgo de querer analizar los cómics por viñetas o, como mucho, como secuencia de varias viñetas. La cuestión que cabe plantearse a este respecto es que en la traducción de cómics las palabras, las oraciones o incluso las viñetas no pueden considerarse de un modo aislado, ya que se encuentran engarzadas en todo un sistema necesario en su totalidad para la identificación y comprensión del argumento. Aislar estos elementos equivale a sacarlos fuera de contexto, quedando así la trama completamente desvirtuada. De esta forma, en este trabajo de investigación se parte de la premisa de que la unidad de traducción en un cómic debe ser la del texto completo en caso de que se trate de un volumen unitario o de los diferentes capítulos en caso de que el volumen se encuentre dividido en varias historias.

Además de las teorías de Ladmiral, otra evidencia clara de la importancia de la Lingüística en los estudios relacionados con el humor es la obra de Attardo titulada *Linguistic Theories of Humor* (1994). En esta obra, el autor presenta las diferentes teorías lingüísticas en torno al humor, dividiéndolas en cuatro categorías: teorías estructuralistas (basadas en las teorías del lingüista francés de origen lituano A.J. Greimas y su modelo actancial³⁵), semióticas (inspiradas en el modelo cognitivo de Koestler³⁶, añadiéndose también las aportaciones de Manetti y Eco, quienes introdujeron el principio de Cooperación de Grice en la investigación sobre el humor), sociolingüísticas (en esta vertiente, autores como Fry, Sacks, Sherzer, y Tannen aplican el análisis conversacional a la investigación sobre el humor) y las que Attardo denomina “script-based theories” (teorías encuadradas dentro del marco de la Gramática Generativa). Dentro de este último grupo, las teorías más conocidas son la denominada *Semantic Script Theory of Humor* de Raskin y su posterior versión revisada a la que Attardo y Raskin bautizaron como *General Theory of Verbal Humor* (GTVH).

³⁵ El modelo actancial de Greimas se rige por las figuras del sujeto y el objeto, siendo este último lo que el sujeto se establece como meta. El sujeto utiliza un vehículo para llegar a un fin (destinatario). En este modelo, el sujeto cuenta con un aliado para conseguir el objeto, pero, a la vez, existe un oponente que le obstaculiza el logro de su objetivo. Según Greimas, todo este proceso se encuentra inmerso en una situación que propicia la persecución del objeto. Para más información, véanse Greimas 1970 y 1976.

³⁶ El modelo bisociativo de Koestler pretende demostrar que el efecto humorístico se produce por la colisión de contextos de referencia incompatibles. En palabras del propio autor, la bisociación se define de la siguiente forma: “The perceiving of a situation or idea [...] in two self-consistent but habitually incompatible frames of reference” (Koestler 1964: 35).

En la investigación traductológica actual, las teorías más estudiadas son precisamente la GTVH de Attardo y Raskin y las sugerencias de carácter pragmático de Leo Hickey.

3.3.1.1. *General Theory of Verbal Humor (GTVH)*

Tal y como se ha comentado anteriormente, la GTVH de Attardo y Raskin surgió como una versión revisada de la teoría de Raskin (1985) bautizada como *Semantic Script Theory of Humor*.

La principal hipótesis de la que parte la teoría de Raskin es de la aparición de dos *scripts* opuestos en un texto humorístico, residiendo el efecto cómico precisamente en la oposición de estos elementos: “A text can be characterized as a single-joke-carrying text if both of the following conditions [...] are satisfied: i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts [...] and ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite [...]” (Raskin 1985: 99).

Toda su teoría gira en torno al concepto de “script”, que Raskin define con estas palabras: “[A script is] a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it” (Raskin 1985: 81). Attardo ampliaría posteriormente esta definición al realizar la siguiente afirmación:

A script is an organized complex of information about something, in the broadest sense: an object (real or imaginary), an event, an action, a quality, etc. It is the cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how the world is organized, including how one acts in it (Attardo 2002: 181).

Aunando estas definiciones, se podría resumir que el concepto de “script” se refiere a toda la información intralingüística y extralingüística que se incluye en una unidad léxica (Attardo 1994: 201). Una vez aclarado el concepto en el que se basa la teoría de Raskin, el autor retoma el principio de cooperación de Grice cuando realiza una distinción entre lo que denomina “*bona-fide* mode of communication” (“earnest, serious, information-conveying” [Raskin 1985:100]) y “*non-bona-fide* mode of communication” (presencia de humor).

Según Raskin, el tipo de comunicación *non-bona-fide* se diferencia del concepto de *bona-fide*, en que el primer tipo viola una o más de las máximas conversacionales³⁷ de Grice.

Según Raskin, la violación de una o más máximas puede ser intencional o no intencional, de forma que, en el caso de que se produzca una violación no intencional de dichas máximas, el hablante no es consciente de la ambigüedad semántica que está creando, mientras que, si la violación es intencional, el hablante será consciente en todo momento de dicha ambigüedad (Raskin 1985: 100).

Tal y como indica el propio Attardo, la teoría bautizada como *Semantic Script Theory of Humor* es una herramienta aplicable principalmente al análisis de chistes cortos. Attardo y Raskin (1991) propusieron una versión revisada que denominaron *General Theory of Verbal Humor* y que, en principio, podría aplicarse a géneros humorísticos más amplios. En esta teoría, Attardo y Raskin utilizan los chistes como objeto de estudio y los definen como una unidad compuesta por los siguientes 6 parámetros que denominan *Knowledge Resources*:

- *Language* (material verbal).
- *Narrative Strategy* (estructura narrativa).
- *Target* (grupo objeto del chiste).

³⁷ Las máximas que desarrolló Paul Grice (1989) tienen como objetivo describir las reglas pragmáticas que rigen la conversación en lenguaje natural. Las máximas conversacionales que Grice describe suelen no cumplirse de forma intencionada con el propósito de transmitir información de forma no literal (mediante la ironía, por respeto, etc.), generándose lo que Grice denominó “implicaturas”. Con la aparición de estas implicaturas puede generarse un efecto humorístico basado en la violación de una o varias máximas conversacionales. Umberto Eco describe a la perfección los principios que rigen las máximas conversacionales de Grice, aportando además ejemplos en los que la implicatura ocasionada supone un efecto humorístico: “1) Máxima de la cantidad: Haz que tu contribución sea tan informativa como lo requiera la situación de intercambio (situación cómica: “¿Sabe usted la hora?” “Sí”). 2) Máxima de la calidad: a) No decir lo que se crea que es falso (situación cómica: “Dios mío, te lo ruego, dame una prueba de tu existencia”); b) No decir nada de lo cual no se tengan pruebas adecuadas (situación cómica: “El pensamiento de Maritain me resulta tan inaceptable como irritante. ¡Menos mal que no he leído ninguno de sus libros!”). 3) Máxima de la relación: Sé pertinente (situación cómica: “¿Sabes conducir una lancha?” “Por supuesto. Hice la mili en los Alpes”) y 4) Máxima de la manera: Evita las expresiones oscuras y ambiguas, sé breve y evita prolijidades inútiles, sé ordenado” (Eco 1986: 16-20).

Obsérvese que Eco no propone ningún ejemplo de violación de la última máxima, ya que, al fin y al cabo, se trata de un fenómeno que sucede con gran asiduidad como, por ejemplo, cuando se procede a afirmar algo similar a “la gripe A es una enfermedad muy patológica” (ejemplo extraído de entrevistas realizadas a viandantes en un programa de TVE).

- *Situation* (situación en la que se desarrolla el chiste incluyéndose objetos, participantes, instrumentos, etc.).
- *Logical Mechanism* (mecanismo que presupone una lógica cultural específica).
- *Script Opposition* (conjunto organizado de información semántica ubicada en la memoria a largo plazo del individuo que se encuentra en oposición a otro conjunto de información semántica)³⁸.

Una vez planteados estos seis parámetros, Attardo en su artículo titulado “Translation and Humor. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour” (2002) describe cómo se podrían utilizar los *Knowledge Resources* en el proceso de traducción, desarrollando una teoría bastante simple acerca de la traducción del humor basada en mantener los parámetros descritos o, en su caso, en que la diferencia apreciable en el TM con respecto a estos parámetros y al TO sea mínima: “If possible, respect all six Knowledge Resources in your translation, but if necessary, let your translation differ at the lowest level necessary for your pragmatic purposes” (Attardo 2002: 183).

En relación con cada uno de los seis parámetros anteriormente descritos, Attardo analiza su valor dentro del proceso traductor, planteándose en qué casos sería necesario efectuar cambios en el TM con objeto de producir el mismo efecto humorístico en el lector meta que en el lector original (Attardo 2002: 184-189):

- *Language* (LA): Simplemente con sustituir un material verbal por otro se puede incurrir en una traducción literal que no provoque el efecto humorístico deseado en el lector meta, por lo que, en caso de no poder recurrir a una traducción literal, el traductor debería plantearse qué protocolo de actuación seguir en su traducción.

³⁸ Dentro del ámbito traductológico y en lo que corresponde a este último elemento, resulta interesante señalar que un determinado *script* no tiene por qué estar presente en todas las culturas (Santana 2006: 25).

A esto hay que añadir que cada cultura, y cada individuo dentro de su cultura, presentará cierto número de *scripts* que no se considerarán adecuados para formular efectos humorísticos. En la cultura medieval, por ejemplo, resultaba completamente aceptable reírse de las deficiencias físicas de las personas, mientras que este *script* ha dejado de ser aceptable hoy día (Shipley 2007: 983).

- *Narrative strategy* (NS): La estructura narrativa de los hechos presupone una lógica de continuo que, en la mayoría de los casos, coincide en LO y LM, por lo que no suele ser necesario modificar dicha estrategia narrativa en la traducción.
- *Target* (TA): Todas las culturas cuentan con uno o varios grupos que suelen ser objeto de burla (véase punto 3.2.), por lo que, para que el efecto humorístico se mantenga en la CM, lo que habría que hacer sería sustituir el grupo objeto del chiste.
- *Situation* (SI): Puede ocurrir que la situación retratada en la LO no exista en la LM o, si existe, ésta no suele utilizarse como objeto humorístico en la CM, por lo que, en estos casos, la solución aconsejable consistiría en sustituir dicha situación por otra que se adapte a los requisitos de la CM.
- *Logical mechanism* (LM): Según Attardo, estos mecanismos lógicos no suponen mayor problema para el traductor gracias a su capacidad de traducibilidad de la LO a la LM.
- *Script opposition* (SO): En el caso de que el *script* esté disponible en la CM, se optaría por no producir ninguna alteración en dicho *script*. En caso de que el *script* no existiese en la CM, el traductor debería plantearse sustituirlo por otro con el fin de poder provocar el efecto humorístico deseado en el lector meta.

Siguiendo este planteamiento, el protocolo de actuación del traductor, según Attardo, constaría de las dos fases que se describen a continuación:

a) Analizar el TO en función de los seis *Knowledge Resources* mencionados anteriormente: *Language*, *Narrative Strategy*, *Target*, *Situation*, *Logical Mechanism* y *Script Opposition*.

De acuerdo con estos recursos, las cuestiones que el traductor debería plantearse son las siguientes:

Tabla 2: Formulación de las preguntas que el traductor debería plantearse conforme a los *Knowledge Resources*.

<i>KNOWLEDGE RESOURCES</i>	FORMULACIÓN DE PREGUNTA
<i>Language</i>	¿Qué dice el texto?
<i>Narrative Strategy, Situation</i>	¿Cómo lo dice?
<i>Target</i>	¿Qué grupo es objeto del chiste?
<i>Logical Mechanism</i>	¿Qué lógica cultural se presupone?
<i>Script Opposition</i>	¿Qué conjuntos de ideas se oponen en el mensaje?

b) Realizar una traducción en función de los anteriores parámetros e intentar que las diferencias entre los parámetros resultantes en el TM difieran lo menos posible de los parámetros del TO.

Llegados a este punto, la cuestión que cabría plantearse es qué papel desempeñaría en esta teoría el encargo de traducción (véase nota 9). Cabría la posibilidad de que en dicho encargo se indicase la intención de modificar el grupo objeto del chiste, por ejemplo, con el fin de no herir sensibilidades ante un determinado público, o se indicase que se debería cambiar la situación. Estos casos no suelen ser frecuentes, pero resulta pertinente plantearse la importancia de las delimitaciones que un determinado encargo de traducción podría conllevar, de forma que el traductor no tuviese la posibilidad de ser fiel a los parámetros que plantean Attardo y Raskin.

Otra reflexión que cabría plantearse es qué sucedería con aquellos textos impregnados de una gran carga cultural, cuya traducción probablemente provocase un enorme grado de extrañeza en el lector meta en caso de intentar mantener el mayor grado de afinidad posible con los parámetros utilizados en el TO. ¿Qué pasaría, por ejemplo, si en un texto apareciesen parcelas humorísticas

sobre el pueblo de Lepe y sus habitantes y hubiese que traducirlo a cualquier lengua? Obviamente, podrían mantenerse los parámetros LA, NS y probablemente también LM y SO, pudiendo mantenerse estos últimos en función del grado de universalidad de los conjuntos opuestos que se presentasen. Tal y como Attardo (2002) señala, en este contexto, posiblemente hubiese que modificar los parámetros TA y SI y buscar una adaptación (véase punto 3.3.1.2.2.) a la CM.

En definitiva, a la hora de traducir humor, no se debe olvidar que el traductor se encuentra entre dos realidades, probablemente muy diferentes, entre las que se establece una comunicación intercultural delimitada, en ocasiones, por un encargo de traducción bastante concreto. De esta manera, el factor formal del encargo de traducción y la complejidad de las marcas culturales que impregnan la realidad de las culturas que maneja el traductor son retos diarios difícilmente mensurables en una escala de parámetros de coincidencia entre determinadas CO y CM.

Haciéndose eco de la complejidad implícita en la traducción del humor, autores como Shipley han desarrollado metodologías didácticas basadas en la teoría de Attardo y Raskin con el objeto de ejercitar la competencia traductora y la creatividad de sus alumnos. Shipley (2007), por ejemplo, aconseja el análisis de los *Knowledge Resources* como elementos internos del texto humorístico. A estos parámetros, Shipley añade otra serie de elementos externos que el estudiante debería tener en cuenta a la hora de enfrentarse con la traducción de textos humorísticos. Los factores externos que Shipley propone son los siguientes:

1) *Time Frame Considerations* (TFC): En este parámetro ubica Shipley consideraciones relativas al marco temporal, planteándose el hecho de si el lector meta sería capaz de reconocer ciertas referencias a sucesos o noticias reales de la CO que pudiesen aparecer en el texto humorístico. De esta forma, Shipley se plantea el grado de limitación que puede afectar a la comprensión de la traducción de un texto humorístico con referencias muy concretas:

If the Source Text references to events that are very recent (i.e. satirical news programs or cartoons), the question arises as to whether the receiver in the Target culture will be aware of that information as a *real* [cursivas del texto] event, news or otherwise, and thus be sufficiently prepared to grasp the humorous intention of the text (Shipley 2007: 984).

2) *Social-class and Educational Considerations* (SEC): Con este parámetro, Shipley expande el concepto de *Target* de Attardo, haciendo hincapié en el hecho de que los autores de textos humorísticos, a la hora de elaborar dichos textos, también tienen en mente un determinado público objetivo (*target audience*), perteneciente a una determinada clase social y con una determinada cultura. Shipley describe esta noción de una forma muy gráfica, planteándose la limitación de receptores que cabría esperar en el caso de un texto humorístico sobre psicología freudiana, en comparación con otros contenidos más asequibles para un público más amplio:

In many jokes and satirical texts there is, as Attardo points out, a Target. On a larger scale too, the author of the text has a *target audience* [cursivas del texto] in mind. A joke about Freudian psychology might be said to have a limited target audience, and one which would necessarily require some educational underpinning to understand the humour. A joke about the Internet might find a wide target audience in a technologically advanced culture, and a very limited audience in a developing culture (Shipley 2007: 984-985).

3) *Cultural Awareness Decisions* (CAD): En este apartado, Shipley se refiere a la importancia del grado de conciencia cultural que se le atribuye a los receptores de la traducción de un texto humorístico. De esta forma, en el TO pueden aparecer elementos o contenidos que no estén presentes en la CM, aunque sí resulten familiares a los receptores meta. En este caso, el traductor podrá decidir si mantiene dicho contenido al presuponer que los receptores son capaces de entender las connotaciones que implican estos elementos. Es decir, el traductor podrá optar por una traducción literal, no sólo cuando los elementos y / o contenidos coincidan en la CO y en la CM, sino también cuando el traductor decida que el receptor meta presenta el suficiente conocimiento cultural del elemento de la CO como para poder entender el efecto humorístico.

Shipley ejemplifica esta situación en el caso de una traducción español > inglés con un público norteamericano en el que aparezca una referencia a un elemento culturalmente tan marcado como la “siesta”. En este caso, el traductor puede decidir mantener esta referencia, partiendo de la base de que los receptores norteamericanos conocen la referencia y las connotaciones que implica este elemento cultural:

If all other elements are readily found in the Target Culture, only the language will be required to change. It might be added, however, that at times this becomes a judgement call for the translator. A translator working from a text from a Spanish publication may decide, for example, *not* [cursivas del texto] to change a humorous reference about 'siestas' for an American publication, after reaching the conclusion that although siestas are not a mainstay of American life, most are *aware* [cursivas del texto] of what a siesta is and would understand its connotation in the text (Shipley 2007: 985).

4) *Publication Background Information* (PBI): En este punto, Shipley aconseja que el traductor se informe acerca del posicionamiento ideológico, político y editorial de las publicaciones en las que vaya a aparecer su traducción, con el objetivo de cumplir con los parámetros establecidos por la publicación en cuestión:

As with serious texts, the ideological, political and editorial positions of media companies will certainly play a factor in the choice of the text to be translated, and may well influence the type of translation it requests from the translator. It might be interesting, then, to take a look at the publications involved to see whether any editorial influence has played a role in the outcome of the translation (Shipley 2007: 985).

Aunando los parámetros de Attardo y los suyos propios, Shipley propone la siguiente tabla que deberían cumplimentar los estudiantes de Traducción antes de proceder a operar con un texto humorístico:

Tabla 3: Documento propuesto por Shipley que los alumnos de Traducción deben cumplimentar para analizar textos humorísticos.

Item to be translated:
External factors:
▪ Time Frame Considerations (TFC)_____
▪ Social-class and Educational Considerations (SEC)_____
▪ Cultural Awareness Decisions (CAD)_____
▪ Publication Background Information (PBI)_____
Internal Factors:
▪ Language (LA)_____
▪ Narrative Strategy (NS)_____

<ul style="list-style-type: none">▪ Target (TA)_____▪ Situation (SI)_____▪ Logical Mechanism (LM)_____▪ Script Opposition (SO)_____ <p>Translation:</p> <hr/>
--

3.3.1.2. Enfoque pragmático de Leo Hickey

En lo que respecta a la teoría de Hickey, cabe destacar que la Pragmática desempeña un papel importante en la traducción del humor ya que, tal y como se ha comentado anteriormente, el humor se define básicamente en torno al efecto o intención humorística que produce:

Wenn das Komische, wie bereits gesehen, grundsätzlich als komische Wirkung definiert wird und in der Regel eine komische Intention verfolgt, erscheint es als besonders sinnvoll, den Beiträgen zur Übersetzung des Komischen aus dem Bereich der Pragmatik Aufmerksamkeit zu schenken [...]. (Santana 2006: 27).

Partiendo de los preceptos de la Pragmática, Hickey se basa en la teoría de la incongruencia y le añade el concepto de “appropriateness” que define de la siguiente forma: “A menos que haya motivo en contra, los seres humanos se comportan de una manera adecuada o apropiada a las circunstancias en las que se encuentran” (Hickey n.d.: on-line).

Partiendo de esta premisa, el efecto humorístico surge del contraste entre una situación comunicativa determinada y un comportamiento calificado como “inapropiado” con respecto a dicha situación. Tal y como afirma el propio Hickey, el concepto de “lo apropiado” lo adopta basándose en el trabajo de ciertos psicólogos sociales como Goffman, el cual se expresa en los siguientes términos:

In diagnosing mental disorder and following its hospital course, psychiatrists typically cite aspects of the patient’s behavior that are “inappropriate in the situation”. The rule of behavior that seems to be common to all situations and exclusive to them is the rule obliging participants to “fit in” (Goffman 1963: 3).

El propio Hickey reconoce la dificultad que entraña delimitar lo que resulta “apropiado” de aquello que no lo es, llegando a la conclusión de que el concepto de “lo apropiado” se relaciona con la idea de “lo esperado”:

No es fácil definir, ni siquiera reconocer, lo adecuado; sin duda los criterios en los que se fundamenta varían de una situación a otra y de una cultura a otra. Sin embargo, suele referirse a lo esperado: el comportamiento o el lenguaje que se espera suele ser, por eso mismo, apropiado (Hickey n.d.: on-line).

Más concretamente en el terreno de la traducción, Hickey se hace eco de la teoría de Raphaelson-West (1989: 130), quien estableció una distinción entre humor lingüístico (por ejemplo, juegos de palabras), cultural (por ejemplo, chistes sobre una determinada comunidad o *ethnic jokes*) y universal (por ejemplo, el humor basado en el concepto de lo inesperado). Hickey se hace eco de esta teoría, localizando unos parámetros que abarcan desde los conceptos más generales (conocimiento o comportamiento universal), pasando por parámetros específicos de una sociedad o cultura hasta llegar a los aspectos más concretos de la lengua³⁹: “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 n.d.: on-line).

En cuanto al humor de carácter universal, Hickey, siguiendo también la estela de Raphaelson-West, afirma que es el que resulta más fácil de traducir, además de hacer un alegato en defensa de un humor que no diferencia entre nacionalidades: “Yo no veo justificación alguna para creer que los miembros de diferentes nacionalidades tengan un sentido del humor diferente, aunque sí estoy dispuesto a admitir que algunas sociedades ríen más que otras por razones de educación y convenciones culturales” (Hickey n.d.: on-line).

Conforme al planteamiento de Raphaelson-West y Hickey, las modalidades más difíciles de traducir son las que dependen directamente de factores específicamente culturales, de la gramática de una lengua, de modismos o

³⁹ Siguiendo la estela de estos autores, Zabalbescoa (1993: 268-274) centra su investigación en el humor audiovisual y realiza una distinción entre chistes internacionales, chistes basados en instituciones o referentes culturales inherentes a la CO, chistes derivados del sentido del humor nacional, chistes lingüísticos y chistes visuales.

frases hechas y de juegos de palabras⁴⁰ (Hickey n.d.: on-line). En estos casos, el traductor se plantea el protocolo de actuación que va a seguir en su traducción y, tal y como recoge Hickey en su artículo, muchos traductores se decantan por explicarle al lector en qué parámetros se basa el humor ya sea en el texto o con una nota al pie. A este respecto, Hickey se muestra categórico afirmando lo siguiente:

Yo no soy partidario de esta estrategia [de explicación del humor por parte del traductor] ya que consigue precisamente lo contrario de una traducción, es decir, destruir el humor, explicando en lo que hubiera consistido en el caso de no haberlo destripado el traductor. Yo preferiría incluso reemplazar un chiste u otro texto adjudicado como intraducible en la lengua meta, ya que en ese caso, al menos, se proporcionaría al lector algo no sólo comprensible sino apreciable (Hickey n.d.: on-line).

Hickey deja claro con esta afirmación que se decanta por sustituir un chiste en el TO por otro adecuado en la CM, antes que permanecer fiel a la CO y que el lector meta pierda el efecto humorístico, además de verse obligado a leer la explicación del traductor.

Ante esta situación, Hickey opta por proponer un método general para la traducción de géneros humorísticos “cuya esencia dependa de algún factor cultural o lingüístico de la sociedad de partida” (Hickey n.d.: on-line). Este método se fundamenta en el concepto pragmático de acto de habla desarrollado

⁴⁰ En su artículo titulado “Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor”, Hickey plantea una serie de ejemplos de chistes en inglés en los que el factor fundamental para lograr el efecto humorístico reside en la propia gramática de la lengua inglesa, ya sea en una ambigüedad sintáctica o en la utilización de juegos de palabras. Algunos ejemplos significativos que muestra el autor son los siguientes:

1) Diálogo en una tienda entre dependienta y cliente: Cliente: “May I try on that blue dress in the window please?” A lo que la dependienta contesta: “No, madam, you’ll have to use the fitting room like everyone else”.

Aquí el humor se deriva de la ambigüedad gramatical del inglés “in the window”, que gramaticalmente puede funcionar de manera adjetival como un complemento del nombre postmodificando al sintagma nominal “that blue dress”, en cuyo caso describe el vestido, o de forma adverbial como un sintagma preposicional, en cuyo caso expresa dónde ha de probarse la cliente la prenda.

2) “What does a polite mouse say? Cheese and thanks”.

En este ejemplo, el efecto humorístico reside en la oración “Please and thanks”, que resume la esencia de la buena educación inglesa. Asimismo, este efecto humorístico lo infiere el receptor al asociar el nombre en inglés del queso (“cheese”) como alimento clásico del ratón con la palabra “please” debido a la semejanza fonética de ambos términos (Hickey n.d.: on-line).

por Austin en su obra titulada *How to Do Things with Words* (1962) y más concretamente en la fuerza perlocutiva⁴¹.

Según Austin, al emitir un texto se realizan tres clases de actos: locutivo (el texto que se emite), ilocutivo (lo que realmente se quiere decir con el texto que se emite) y el acto perlocutivo (los efectos que se producen). Siguiendo esta teoría, Hickey indica que el traductor debe considerar el TO como un acto perlocutivo, formado por una causa (lo que dice el texto) que provoca unos efectos perlocutivos (efectos que se provocan en el receptor). De esta forma, el traductor no sólo debe plantearse “¿Qué dice el texto?”, sino “¿Qué efecto se produce en el lector y qué medios lingüísticos han contribuido a ese efecto?” (Hickey n.d.: on-line).

Conforme a este planteamiento, las denominaciones utilizadas por Austin se corresponderían con las siguientes preguntas que el traductor tendría que plantearse según Hickey:

Tabla 4: Teorías de Austin y Hickey relacionadas con la actividad traductora.

Austin	Hickey
Acto locutivo	Contenido literal del texto: ¿Qué dice el texto? ¿Qué medios lingüísticos se utilizan para provocar un determinado efecto?
Acto ilocutivo	Contenido “oculto” del texto que el receptor debe inferir: ¿Cuál es el verdadero mensaje que se oculta tras las palabras utilizadas?

⁴¹“Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing them; and we may then say, thinking of this, that the speaker has performed an act... We shall call... the act performed, where suitable... a ‘perlocution’” (Austin 1962: 101).

Austin	Hickey
Acto perlocutivo	Risa como resultado de la oposición apropiado / no apropiado (esperado / no esperado): ¿Qué efecto se produce en el lector?

Una vez planteadas estas preguntas, el objetivo del traductor consistiría en producir en el lector meta un efecto “análogo” al que el TO produce en su lector:

My contention then is that, just as the ST [source text] is capable of producing or likely to produce or stimulate one or more analogically related perlocutionary effects on its original readers, so also any TT [target text] must, in turn, be capable of producing “analogous” perlocutionary effects on its readers. [...] My contention is that the concept of perlocution outlined here means that the translator must aim to provide a text capable of offering its readers the opportunity of experiencing an analogous effect to that which the ST [source text] offered its own readers [...] (Hickey 1998: 219-220).

Partiendo de estas premisas, Hickey plantea un protocolo de actuación que se basaría, en primer lugar, en analizar la posibilidad de la traducción literal, siendo ésta posible “si el traductor decide que la misma locución o su equivalente semántico, gramatical o lingüístico es capaz de causar el mismo efecto” (Hickey n.d.: on-line).

En cambio, en caso de que la traducción literal no sea factible, Hickey, al igual que Attardo y Raskin, propone realizar un análisis detallado del TO. Mediante este análisis se pretende identificar los elementos lingüísticos y pragmáticos de los que depende el efecto humorístico con el objetivo de encontrar elementos equivalentes en la LM. Hickey se expresa con gran rotundidad en lo que se refiere al objetivo de este análisis afirmando lo siguiente: “Quiere decirse que, una vez analizado el rasgo lingüístico que crea el humor, ese rasgo puede dar de sí para muchos chistes gemelos o primos hermanos, eligiendo el traductor el revestimiento semántico que más le convenga⁴²” (Hickey n.d.: on-line).

⁴² Esta afirmación la ejemplifica Hickey con la solución que propone al chiste anteriormente citado “May I try on that blue dress in the window, please? No, madam, you’ll have to use the fitting room like everyone else” (véase nota 40).

Como se ha comentado anteriormente, el traductor llega a la conclusión de que el humor del TO se basa en el hecho gramatical de que en inglés los sintagmas preposicionales pueden desempeñar una función adjetival (“The dress in the window” se refiere a un determinado vestido que se encuentra ubicado en el escaparate) y adverbial local (“in the window” expresa el hecho de

En definitiva, el análisis pragmatolingüístico del TO que propone Hickey pone de manifiesto que la fórmula lingüística que produce la perlocución o efecto causado en el lector es un parámetro determinante a la hora de ofrecer traducciones funcionales, en las que el lector del TM reciba el mismo impulso humorístico que el lector del TO, dejándose así de lado un enfoque traductológico basado en la búsqueda de la equivalencia semántica para pasar a un enfoque pragmático (Hickey n.d.: on-line).

El planteamiento del que se vale Hickey, sin embargo, queda ejemplificado únicamente en casos de chistes cortos. La cuestión sería plantearse realmente cuál sería el protocolo de actuación que llevaría a cabo el traductor a la hora de enfrentarse a un texto literario y humorístico a la vez como sucede, por ejemplo, en el caso de los cómics. A esta pregunta, Hickey (1998: 217-232) sólo responde con protocolos de actuación que se ejecutarían dependiendo del tipo de texto ante el que se encontrase el traductor.

En términos generales, Hickey (1998: 222) propone tres formas de proceder del traductor: *recontextualisation* (trasvase del mensaje del TO en un contexto adecuado del TM), *marking* (utilización de marcas de la CO en el TM) y *exegesis* (explicación del mensaje expresado en el TO en el TM). En el caso de los textos humorísticos, Hickey defiende la utilización de la recontextualización, dejando los recursos de *exegesis* y *marking* para el resto de textos en los que no prevalece el fenómeno del humor.

En definitiva, el protocolo de actuación que el traductor de textos humorísticos seguiría, de acuerdo con las teorías de Hickey, sería el siguiente:

probarse el vestido en el escaparate). Sin embargo, en castellano la mayoría de sintagmas preposicionales desempeñan únicamente una función adverbial local, aunque la investigación de Hickey y Vázquez (1994) ha demostrado que las preposiciones “de”, “para”, “con” y “sin” se comportan con la misma ambigüedad que las formas inglesas.

La solución en este caso, según Hickey, consiste en construir un diálogo sobre cualquier tema entre dos personajes cualesquiera, no necesariamente manteniendo la situación del TO que refleja un entorno comercial de dependienta-clienta, en el que la función adjetival de una de estas preposiciones pase a ser adverbial, ya que el efecto humorístico no se produce por la situación en la tienda como lugar físico sino por la ambigüedad del sintagma en cuestión. Algunas soluciones propuestas por Hickey resultan bastante curiosas:

- a) “¿Ves ese chico con la gabardina puesta? Sí, ¡cómo no!; la gabardina no me afecta la vista en absoluto”.
- b) “¿Ves a ese chico sin corbata? No, no lo veo, y sí que llevo corbata”.
- c) “¿Quieres tomar un café con leche? No, prefiero tomarlo contigo”.

Hickey consigue incluso plantear una solución en la que sí se mantenga la situación en la tienda:
“Oiga señorita, ¿puedo probarme ese traje de noche? No, señora, cerramos a las ocho”.

- a) Analizar el TO como un impulso perlocutivo.
- b) Extraer el efecto que produce el TO en el lector original.
- c) Verificar si es posible la traducción literal gracias al hecho de que la realidad que se plantea en el TO sea un conocimiento o comportamiento universal o compartido por la CO y la CM.
- d) En caso de que no sea posible la traducción literal, realizar un análisis detallado del TO con el fin de identificar los elementos lingüísticos y pragmáticos de los que depende el efecto humorístico y encontrar elementos equivalentes en la LM, prefiriéndose el recurso de la recontextualización.

Tal y como sucede con la teoría de Attardo y Raskin, sería conveniente retomar la importancia del encargo de traducción que será el elemento crucial que, en ocasiones, delimite la labor del traductor en cuanto al protocolo de actuación que debe seguir en la traducción, ya se trate de textos humorísticos o de cualquier otro documento.

3.3.1.2.1. Fusión de la GTVH de Attardo y Raskin y el enfoque pragmático de Leo Hickey

En un intento de aunar los 6 *Knowledge Resources* de Attardo y Raskin con los recursos de traducción de Hickey, se podría llegar a la siguiente conclusión:

1) *Recontextualisation*: Consistiría en adecuar los *Knowledge Resources* a la CM, de forma que se produciría una traducción “domesticante” con la que se acercaría el texto al lector meta. En este tipo de traducción el texto se lee como si hubiera sido escrito en la LM. Esta filosofía de traducción lleva al traductor a reemplazar elementos cargados culturalmente de la CO por otros similares de la CM.

2) *Marking*: Consistiría en mantener las marcas de la LO y CO de los *Knowledge Resources* del TO, por lo que se trataría de una traducción “extranjerizante” cuyo objetivo primario consistiría en acercar al lector a la CO, muchas veces haciendo

uso de préstamos y calcos. Este acercamiento hace que sea evidente que el lector se encuentra frente a una traducción.

3) *Exegesis*: Consistiría en mantener las marcas de la LO y CO de los 6 *Knowledge Resources* del TO, aunque introduciendo explicaciones para que el receptor meta sea capaz de comprender el mensaje, por lo que el tipo de traducción resultante mantendría rasgos domesticantes y extranjerizantes.

3.3.1.2.2. La teoría de Hickey encuadrada dentro de la investigación traductológica

Con el objetivo de encontrar un nexo de unión con las diversas teorías traductológicas, se podría intentar ir paso más allá y buscar similitudes entre la teoría de Hickey y la tradición traductológica marcada por diferentes autores en torno al concepto de estrategia o recurso de traducción (véase nota 17). De esta forma, se pretende demostrar que la teoría de Hickey puede engarzarse perfectamente en las diferentes aportaciones de otros autores.

A lo largo de todos estos años de investigación traductológica han ido surgiendo voces que han acuñado términos con los que bautizar a los diferentes recursos o protocolos de actuación que el traductor utiliza en el proceso traductor. Con el fin de ofrecer una visión de la evolución de las investigaciones en este sentido, el investigador puede remontarse a obras como la de Vázquez-Ayora (1977), quien hace más de 30 años ya hablaba de estos recursos, o la obra más reciente de Hurtado (2001), quien completa y amplía las investigaciones anteriores.

Con la ubicación de la teoría de Hickey dentro de la investigación traductológica, se pretende ofrecer una retrospectiva significativa acerca de las diferentes tipologías y visiones surgidas en torno al concepto del recurso de traducción. Asimismo, se pretende encuadrar los diferentes recursos o protocolos descritos por estos autores en el marco de los conceptos más generales utilizados por Hickey. En la siguiente tabla⁴³ se presenta un resumen con ejemplos de las

⁴³ En esta tabla se ha tomado el término “recontextualisation” en relación con todos aquellos recursos en los que al traductor le prima la orientación lingüística y cultural de la CM con los que se pretende adaptar (“acomodar, ajustar algo a otra cosa”, DRAE) un contenido expresado en el TO a la cultura receptora; el término “marking” se utiliza como recurso orientado hacia la CO, de

perspectivas traductológicas de Vázquez-Ayora y Hurtado, tomando como eje central la teoría de Hickey:

Tabla 5: Perspectivas traductológicas de Vázquez-Ayora, Hurtado y Hickey, utilizando ejemplos y analizando los objetivos perseguidos.

HICKEY	VÁZQUEZ-AYORA (1977)	HURTADO (2001)	EJEMPLO	OBJETIVOS
<i>Recontextualisation</i>	ADAPTACIÓN: Adecuar un contenido a la visión particular de cada lengua.	ADAPTACIÓN: Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.	Cambiar “baseball” por “fútbol” en una traducción al español.	Adecuar el TO a la cultura y receptores meta. Podría aparecer indicado en el encargo de traducción.
	TRANSPOSICIÓN Procedimiento por el cual se reemplaza una parte del discurso del TO por otra diferente que en el TM lleve el principal contenido semántico de la primera.	TRANSPOSICIÓN Se cambia la categoría gramatical.	Traducir al castellano “He will soon be back” por “No tardará en venir” en vez de “Estará de vuelta pronto”.	Producir enunciados más idiomáticos en la LM. Puede suceder que, por contexto o por el gusto estilístico propio del traductor, se decida transponer algún elemento estructural del TO.
	MODULACIÓN Cuando hay un cambio de la “base conceptual” en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, un “punto de vista modificado” o una base metafórica diferente.	MODULACIÓN Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del TO. Puede ser léxica y estructural.	Al traducir, utilizar Golfo arábigo o Golfo pérsico (según la adscripción ideológica); o el equivalente en árabe de “Vas a tener un hijo” (literalmente, “vas a convertirte en padre”).	Adecuar el TO a la cultura y receptores meta. Adecuar el TO al medio de publicación en el que vaya a aparecer la traducción. Adecuar el TO a la propia idiomatidad de la LM.
	EQUIVALENCIA Caso extremo de modulación, es una modulación que se lexicaliza.	EQUIVALENTE ACUÑADO: Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la LM.	“They are as like as two peas”, “Se parecen como dos gotas de agua”.	Adecuar el TO a la cultura y receptores meta. Adecuar el TO a la propia idiomatidad de la LM.

manera que en el TM se apreciarán marcas de dicha cultura y, por último, bajo el término “exegesis” se han ubicado todos aquellos recursos con los se pretende surtir al lector meta de una explicación sobre términos o realidades expresadas en el TO.

Además de la terminología y las definiciones de los autores en cuestión, en las tablas se incluye un ejemplo con el que se pretende clarificar la definición, a la vez que los objetivos que el traductor pretende conseguir con la utilización de cada recurso.

Tanto las definiciones de los conceptos como los ejemplos aportados han sido extraídos del trabajo de investigación de Anna Gil Bardají, profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona, titulado *Procedimientos, Técnicas, Estrategias: Operadores del proceso traductor* (2003), en el que la autora presenta una revisión exhaustiva de toda la investigación traductológica llevada a cabo en este ámbito.

HICKEY	VÁZQUEZ-AYORA (1977)	HURTADO (2001)	EJEMPLO	OBJETIVOS
<i>Recontextualisation</i>	OMISIÓN Procedimiento por el cual no se traduce un segmento del TO.	ELISIÓN No se formulan elementos de información presentes en el TO. Se opone a la amplificación.	Eludir “el mes del ayuno” como aposición a “Ramadán” en una traducción del árabe.	Adecuar el TO a la cultura y receptores meta, omitiendo un elemento harto conocido en dicha cultura y por dichos receptores.
		GENERALIZACIÓN Se utiliza un término más general o neutro.	Traducir el término francés “guichet”, por “window” en inglés.	Evitar redundancias contextuales en el TM.
		PARTICULARIZACIÓN Se utiliza un término más preciso o concreto. Se opone a la generalización.	Traducir el término inglés “window” por el francés “guichet”.	Adecuar el contexto del TO a la terminología prototípica utilizada en el mismo contexto de la LM. En estos casos, el contexto del TO suele ser bastante claro, por lo que la utilización del término específico puede ser una mera elección estilística del traductor.
<i>Marking</i>	TRADUCCIÓN LITERAL: Cuando entre dos lenguas existe una correspondencia precisa de “estructura” y de “significación” y la equivalencia se cumple monema por monema.	TRADUCCIÓN LITERAL: Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.	Traducir “They are as like as two peas” por “se parecen como dos guisantes”.	<p>1) Utilizar un mensaje en LO que es idéntico a la LM (ausencia de interferencia de sentido).</p> <p>2) Adecuar el mensaje a las directrices del encargo de traducción en el que se pretenda provocar extrañeza en el lector meta.</p> <p>3) Decantarse por una traducción literal ante la ausencia de un equivalente acuñado, un equivalente cultural o cualquier realidad similar en la CM.</p> <p>4) Decantarse por una traducción literal por desconocimiento lingüístico-cultural.</p>

HICKEY	VÁZQUEZ-AYORA (1977)	HURTADO (2001)	EJEMPLO	OBJETIVOS
<i>Marking</i>		CALCO: Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero. Puede ser léxico y estructural.	El término inglés “Normal School” del francés “École Normale”.	1) Utilizar un término cuya realidad únicamente existe en la CO. 2) Utilizar un calco por desconocimiento lingüístico y / o cultural del traductor.
		PRÉSTAMO: Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).	Puro: mantener en español el término inglés “lobby”; Naturalizado: “Gol”, “fútbol”, “líder”, etc.	Adecuar el TO a la cultura y receptores meta siguiendo, en su caso, las directrices del encargo de traducción.
<i>Exegesis</i>	AMPLIFICACIÓN Desarrollo analítico en virtud del cual un monema de la LO puede estar representado por una secuencia de monemas de la LM.	AMPLIFICACIÓN: Se introducen precisiones no formuladas en el TO: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc. Se opone a la elisión.	Traducir del árabe al castellano “Ramadán” por “Ramadán, mes del ayuno para los musulmanes”.	Adecuar el TO a la cultura y receptores meta, probables desconocedores del significado de algún término o de las implicaciones culturales del mismo en la CO.
	EXPLICITACIÓN ⁴⁴ : Clase de expansión que obedece, sobre todo, a razones semánticas y donde se expresa en la LM lo que está implícito en el contexto de la LO.	DESCRIPCIÓN: Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y / o función.	Traducir el “panetone” italiano como el “bizcocho tradicional que se toma en Noche Vieja en Italia”.	Adecuar el TO a la cultura y receptores meta, probables desconocedores del significado de algún término o de las implicaciones culturales del mismo en la CO.

A estas aportaciones, habría que añadir la compensación, fenómeno cuyas definiciones de Vázquez-Ayora y Hurtado se presentan a continuación.

Tabla 6: Otras aportaciones de Vázquez-Ayora y Hurtado.

VÁZQUEZ-AYORA	HURTADO	EJEMPLO	OBJETIVOS
COMPENSACIÓN Cuando se añade una información del TO en un lugar distinto del TM para compensar una pérdida de sentido.	COMPENSACIÓN Se introduce en otro lugar del TM un elemento que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el TO.	En una cadena de adjetivos ingleses sobre un nombre, utilizar sólo uno y usar los otros más tarde.	No perder información en el TM (anteriormente se expresa algo que el traductor ha decidido dejar para más tarde)

⁴⁴ Para autores como Blum-Kulka, la explicitación es una característica intrínseca al proceso de mediación lingüística, tal y como se desprende de sus palabras: “[Un mayor grado de explicitación en el texto traducido] puede ser una estrategia universal intrínseca del proceso de mediación lingüística, como en el caso de quien aprende un idioma, o los traductores no profesionales y los profesionales (Blum-Kulka 1986: 21).

Hurtado, además, cita otros cuatro recursos más de los que se puede valer el traductor en el proceso de traducción, tal y como se puede observar en la siguiente tabla:

Tabla 7: Otras aportaciones de Hurtado.

HURTADO	EJEMPLO	OBJETIVOS
<p>AMPLIACIÓN LINGÜÍSTICA</p> <p>Se añaden elementos lingüísticos. Es un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje. Se opone a la técnica de la compresión lingüística.</p>	<p>Traducir al castellano la expresión inglesa “No way” por “De ninguna de las maneras”, en vez de utilizar una expresión con el mismo número de palabras (por ejemplo, “En absoluto”).</p>	<p>Adecuar el TO a un formato muy determinado.</p>
<p>COMPRESIÓN LINGÜÍSTICA</p> <p>Se sintetizan elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y en subtitulación. Se opone a la ampliación lingüística</p>	<p>Traducir del castellano la frase interrogativa inglesa “Yes, so what?” por “¿Y?”, en vez de una expresión con el mismo número de palabras como “¿Sí, y qué?”</p>	<p>Adecuar el TO a un formato muy determinado.</p>
<p>CREACIÓN DISCURSIVA</p> <p>Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera del contexto.</p>	<p>La traducción de la película inglesa “Rumble fish” por “La ley de la calle”.</p>	<p>Adecuar un elemento del TO al receptor meta, ofreciendo normalmente información acerca de la totalidad del contenido del TO. Utilizar una traducción literal, en estos casos, podría producir un efecto de extrañeza en el receptor meta. En algunos casos, puede ser simplemente una creación aleatoria que responda a los gustos comerciales de alguna institución.</p>
<p>SUSTITUCIÓN</p> <p>Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa.</p>	<p>Traducir el gesto árabe de llevarse la mano al corazón por “gracias”.</p>	<p>Adecuar el TO escrito a un contexto paralingüístico o viceversa.</p>

3.3.2. Otras investigaciones recientes sobre la traducción del humor

En este apartado se pretende recopilar información acerca de dos investigaciones recientes sobre la traducción del humor. En primer lugar, merece especial atención la Tesis doctoral de Adrián Fuentes (2000), en la que el autor trata el tema del humor audiovisual traducido realizando para ello un estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al castellano de la película *Duck Soup*, de los Hermanos Marx. En este trabajo de investigación, el autor plantea una distinción entre lo que denomina juegos de palabras y juegos de

ideas como estructuras causantes del efecto humorístico. La segunda investigación en torno a la traducción del humor que merece resaltarse es la llevada a cabo por Belén Santana (2006), en la que la autora estudia los mecanismos utilizados en la traducción del humor en el par de lenguas alemán-castellano utilizando para ello un sistema de análisis contrastivo cuyo objetivo primordial es la elaboración de una crítica traductológica.

3.3.2.1. *Distinción juegos de palabras / juegos de ideas*

En su Tesis doctoral, Adrián Fuentes (2000) propone conjugar toda una serie de clasificaciones de los diferentes tipos de humor aunándolas en una distinción que, según el autor, tiene más en cuenta el proceso traductor. De esta forma, Fuentes se hace eco de la tradición de autores como Nash (1985) o Hickey (n.d.) y establece dos tipos de estructuras causantes del efecto humorístico: juegos de palabras (humor de base lingüística) y juegos de ideas (humor de base contextual).

El juego de palabras lo define Fuentes como la asociación de “dos cadenas de pensamiento opuestas, incongruentes, unidas por un vínculo acústico” (Fuentes 2000: 69). Para estos juegos de palabras, Fuentes propone cuatro protocolos de actuación traductológica u opciones de traducción (Fuentes 2000: 69-70):

a) Traducción literal: Puede ocurrir que los juegos de palabras coincidan tanto en la LO como en la LM, aunque esto no suele ser muy frecuente. Si el traductor opta por una traducción literal hacia una lengua en la que no existe tal coincidencia, se producirá una sensación de extrañeza y desconcierto por parte del receptor del TM que no entenderá dónde reside el humor. Fusionando la visión de Fuentes con la teoría de Leo Hickey, este recurso coincidiría con el protocolo de *marking* mencionado por dicho autor (véase punto 3.3.1.2.).

b) Traducción explicativa: El significado se transfiere mediante las explicaciones del traductor, por lo que se produce una pérdida del efecto humorístico. Esta opción coincidiría con el proceso de *exegesis* de Hickey (véase punto 3.3.1.2.).

c) Traducción compensatoria: El traductor decide verter el efecto humorístico en otro lugar del texto ante la imposibilidad de verterlo en el lugar donde aparece en el TO, de esta forma compensará una pérdida de humor en un lugar del texto transfiriendo el efecto humorístico hacia otro sitio. Esta opción coincidiría con el recurso denominado “compensación” por Vázquez-Ayora y Hurtado (véase punto 3.3.1.2.2.).

d) Traducción efectiva o funcional: En este caso, el traductor opta por la reformulación completa del pasaje humorístico. Esta opción coincidiría con el proceso de *recontextualisation* de Hickey (véase punto 3.3.1.2.).

El juego de ideas lo define Fuentes como un humor “que surge de combinaciones de ideas o conceptos que no se basan específicamente en el lenguaje” (Fuentes 2000: 75). A pesar de no contar con una base lingüística, Fuentes afirma que “no se puede hablar de traducibilidad universal de los juegos de ideas, [...] ya que las diferencias culturales suelen ser más difíciles de resolver que las lingüísticas” (Fuentes 2000: 75).

Haciendo referencia a Nash (1985: 10), Fuentes afirma que las subdivisiones de juegos de ideas son numerosas y variadas, mencionando, entre otros, los chistes regionales, de extranjeros, de borrachos, de suegras, homosexuales, políticos o religiosos. Muchas de estas fórmulas se basan en estereotipos, por lo que, según Fuentes, este tipo de humor es perfectamente transferible:

[En este humor] la nacionalidad es sólo relevante en el contexto de la CO a modo de envoltura de la esencia del chiste, por lo que dicha envoltura puede cambiarse según los estereotipos del contexto de la CT [abreviatura de “cultura término”, sinónimo de “cultura meta”]. De ese modo se asegura la recepción del humor al nuevo receptor: un chiste en inglés sobre irlandeses o polacos puede transformarse en uno de leperos para un público español [...] (Fuentes 2000: 76).

Interesante resulta la subclasificación que establece Fuentes en su investigación entre juegos de ideas monosemióticos (simples) y polisemióticos (compuestos). Dado que la investigación de Fuentes se basa en un estudio sobre la recepción del humor audiovisual utilizado en varios fragmentos de la película de los Hermanos Marx titulada *Duck Soup* (*Sopa de ganso*, en castellano), el autor

procede a analizar los diálogos de la versión original contraponiéndolos a las versiones doblada y subtitulada. Siguiendo los parámetros de su análisis, Fuentes ofrece el siguiente ejemplo de juego de ideas monosemiótico (Fuentes 2000: 163-164):

Versión original:

FIREFLY: Chicolini, I bet you eight to one we find you guilty.

CHICOLINI: ‘At’s-a no good. I can get ten to one at the barber shop.

Según Fuentes, “la carga humorística en este caso viene determinada por lo irónico y surrealista de la situación, en la que el propio acusado apuesta sobre su culpabilidad, matizada por el referente cultural del lugar de las apuestas, la barbería” (Fuentes 2000: 164). Fuentes también matiza que “en la sociedad estadounidense, sobre todo en grandes ciudades como la Nueva York de las primeras décadas del siglo, las barberías cumplían un papel social importante como centro de reunión y debate de asuntos sociales, políticos, y sobre todo deportivos. En ellas los hombres se reunían para hacer apuestas deportivas, de boxeo o béisbol, principalmente” (Fuentes 2000: 164). De esta forma, el juego de ideas se considera monosemiótico, ya que gira en torno al contexto de las apuestas en el lugar apropiado para ello a comienzos del siglo XX en la sociedad norteamericana, es decir, las barberías.

Versión doblada:

FIREFLY: Apuesto ocho a uno a que le encontramos culpable.

CHICOLINI: Eso no vale. En la peluquería me dan diez a uno.

En la versión doblada, se ha optado por una traducción literal, adaptándose el término barbería al centro neurálgico del chismorreo en España, es decir, la peluquería, mientras que en la versión subtitulada sí se ha mantenido el término “barbería”:

Versión subtitulada:

[1353] Chicolini, ocho a uno a

[1354] que le encontramos culpable.

[1355] No es bueno. Puedo conseguir

[1356] diez a uno en la barbería.

En los juegos de ideas polisemióticos, Fuentes (2000: 171) engloba todos aquellos elementos en los que se solapan distintos planos semióticos, tales como la imagen, la banda sonora o coreografía que guardan relación con el mensaje global de la película. Con la inclusión del análisis de estos elementos y la discusión sobre su traducción (en caso de que la hubiere), Fuentes se sitúa en la misma línea que autores como Kaindl (2008), quienes reivindican la necesidad de prestar mayor atención en los procesos traductológicos a los elementos no verbales y / o gestuales que aparecen en determinados géneros.

En definitiva, Fuentes (2000: 77) propone que, cuando el traductor decide emprender la traducción de un texto humorístico, el primer paso que debe dar consiste en decidir ante qué tipo de humor se encuentra. En una segunda fase, el traductor deberá analizar dónde reside el efecto humorístico y a qué sistema de referencias se circunscribe, de forma que, gracias a este análisis, el traductor pueda seleccionar el protocolo de actuación oportuno para ejecutar una traducción funcional del pasaje humorístico.

Básicamente, Fuentes vuelve a defender la importancia de un análisis del TO previo a la traducción (incluyendo, en su caso, también la información no verbal) con el fin de identificar las características de dicho TO y la base de su efecto humorístico. Una vez analizados los sistemas de referencia humorístico-culturales del TO y las características de dicho texto, el traductor se verá inmerso en toda una toma de decisiones cuyo objetivo consistirá en ofrecer una traducción funcional, es decir, una traducción que resulte aceptable para el lector meta.

3.3.2.2. El análisis contrastivo en la investigación traductológica en torno a la traducción del humor

En *Wie wird das Komische übersetzt?* (2006), Belén Santana propone un método de análisis contrastivo de textos humorísticos que consistiría en realizar la comparación de un texto humorístico original con su correspondiente traducción con el fin de investigar los mecanismos que se establecen en la traducción del humor en alemán y en castellano. De esta forma, Santana propone un método perfectamente aplicable a cualquier par de lenguas basado en un análisis

individual del TO y otro del TM para proceder finalmente a la comparación de ambos textos atendiendo a una serie de parámetros con los que poder establecer semejanzas y diferencias entre dichos textos. La finalidad de este análisis consistiría en poder elaborar una crítica traductológica sobre cuyos fundamentos poder plantearse toda una serie de cuestiones de interés para el investigador.

Los fundamentos en los que se basa Santana para elaborar su análisis son los siguientes:

- Acercamiento a la CO: El traductor debe ser consciente de que el TO se encuentra insertado en un sistema cultural determinado, debiendo abandonar el nivel lingüístico para llegar al cultural.

Wichtig bei einer übersetzungsrelevanten Analyse ist die Tatsache, dass der Ausgangstext als Ganzheitlichkeit in einem bestimmten kulturellen System mit einer konkreten Spezifik verstanden wird. Angefangen von der Untersuchung der Äquivalenz auf Satz- und Wortebene soll sich der Übersetzungskritiker nach und nach von der langue-Ebene lösen, ohne sie zu negieren, und über die Ebene der parole die Domäne der Kultur erschließen (Santana 2006: 190).

- Importancia de los conceptos de equivalencia, equivalencia textual y función comunicativa:

Santana retoma las palabras de Reiß a la hora de definir tanto el concepto general de *Äquivalenz* (relación de equivalencia entre los elementos de dos sistemas lingüísticos diferentes) como el concepto particular de *Textäquivalenz* (relación de equivalencia de los elementos de un texto en dos sistemas lingüísticos diferentes encuadrados dentro de un contexto socio-cultural determinado):

Der Begriff Äquivalenz bezieht sich auf das Gleichwertigkeitsverhältnis zwischen zwei Endprodukten, nämlich AT [abreviatura para Ausgangstext] und ZT [abreviatura para Zieltext], und ist somit produktorientiert. Dabei unterscheidet Reiß wiederum zwischen Äquivalenz als „Relation der Gleichwertigkeit von Sprachzeichen in jeweils zwei Sprachsystemen (der lange-orientierte Äquivalenzbegriff der Kontrastiven Linguistik)“ und Textäquivalenz als „Relation der Gleichwertigkeit von Sprachzeichen eines Textes in je zwei verschiedenen Sprachgemeinschaften mit ihrem je eigenen soziokulturellen Kontext (der parole-orientierte Äquivalenz-begriff der Übersetzungswissenschaft)“ (Reiß en Santana 2006: 273).

Santana admite que en pocos casos se puede optar por una traducción literal de los elementos de un TO, ya que, por regla general, se requiere un cambio funcional de los elementos formales y de contenido con el fin de que el TM pueda cumplir una función comunicativa equivalente en la CM:

Es dürfte einleuchtend sein, dass beim kommunikativen Übersetzen angesichts der divergierenden Strukturen zweier Sprachen, der divergierenden soziokulturellen Gegebenheiten in zwei Sprachgemeinschaften die Sprachzeichen des Ausgangstextes nur in Ausnahmefällen einfach substituiert werden können. In der Regel ist eine Neuordnung der Relationen zwischen Inhalts- und Formelementen unter funktionalen Gesichtspunkten notwendig, damit der Zielttext in der Zielgemeinschaft eine gleichwertige kommunikative Funktion erfüllen kann (Reiß 1995: 116).

De esta forma, la función comunicativa adquiere un rol crucial en el proceso de evaluación de la traducción, debiendo ser el traductor consciente de la función comunicativa predominante en el texto.

Innerhalb einer solchen Analyse verdient der Funktionsbegriff eine besondere Erwähnung. Spätestens seit der pragmatischen Wende gilt, dass Menschen mit Wörtern und Texten in einer bestimmten Kommunikationssituation handeln. Bei der Analyse von Äquivalenzbeziehungen zwischen AT und ZT spielt die kommunikative Funktion (Gleichwertigkeit von Original und Übersetzung in möglichst vielen ihrer Dimensionen) als Evaluationskriterium eine bedeutende Rolle (Santana 2006: 190).

El método que Santana propone se divide en cuatro pasos: (a) análisis del TO, (b) análisis del TM, (c) comparación de TO y TM y (d) elaboración de una crítica de traducción.

(a) Análisis del TO

Basándose en la nomenclatura de Reiß, Santana propone proceder con el análisis del TO de la siguiente forma:

- Selección de elementos característicos del TO: Santana propone realizar un análisis de los diferentes elementos que caracterizan al TO dividiéndolos en los siguientes niveles o dimensiones (Santana 2006: 190-191): nivel sintáctico (análisis de la sintaxis: utilización de hipérbatos,

contrastes de registros...), nivel semántico (análisis de los nombres de los personajes, aparición de narradores...), nivel pragmático (análisis de la función del texto) y nivel cultural (conjunción de los niveles anteriores, incidiendo en la dimensión pragmática y procediendo al análisis de situaciones o alusiones específicas de una cultura, etc.).

- Jerarquización de los elementos del TO relevantes para su traducción según la función comunicativa: Consiste en enumerar y analizar las estrategias⁴⁵ utilizadas en el TO para provocar un determinado efecto humorístico.

(b) Análisis del TM

- Selección del procedimiento de traducción: Consiste en detectar el protocolo de actuación utilizado por el traductor a la hora de proceder a la traducción del texto.
- Jerarquización del procedimiento utilizado en la traducción según el grado de equivalencia textual: Consiste en analizar los diferentes protocolos de actuación utilizados por el traductor y clasificarlos según el grado de equivalencia textual que consiguen.

De esta forma, Santana propone confrontar los recursos utilizados en el TO para provocar un efecto humorístico con los elementos utilizados en el TM. Así, por ejemplo, si en el TO se optase por utilizar nombres de carácter paródico aplicables a ciertos personajes, en el TM se podría optar por el procedimiento de traducción de la traducción literal. Esta comparativa de *Strategie des Komischen*

⁴⁵ Conviene recordar que Santana defiende la utilización del término “estrategias” para producir humor, ya que, según esta autora, no se trata de elementos aislados sino de procedimientos con los que se pretende obtener una finalidad concreta: “[...] bin ich der Meinung, dass anstatt von ‘Elementen’ eher von ‘Strategien’ des Komischen die Rede sein sollte, denn hierbei handelt es sich nicht um isolierte Eigenschaften, sondern um gezielte Vorgehensweise mit komischer Absicht unter Einbeziehung von einkalkulierten Faktoren und Elementen, z. B., Lesererwartungen, die dem eigenen Zweck der komischen Wirkung dienen” (Santana 2006: 191).

(en el TO) y *Übersetzungsverfahren* (en el TM) es el objetivo de Santana en este punto del análisis.

(c) Comparación TO y TM

Posteriormente, se procederá a comparar el TO y el TM, estableciendo toda una serie de semejanzas y diferencias en función de los siguientes parámetros:

- Intención y actuación del autor / traductor (*Intention und Leistung des Autors / des Übersetzers*): Se trata de analizar la intención y la forma de actuar tanto del autor como del traductor en el texto.
- Análisis de la recepción⁴⁶ del texto (*Rezeptionsgeschichte*): Consiste en analizar la recepción del TO (lector original) y del TM (lector meta).
- Estrategias de humor (*Strategien des Komischen*): Se trata de analizar las estrategias utilizadas para producir humor (véase nota 3).
- Dimensión temporal y espacial (*Zeit- und Raumdimension*): Consistiría en analizar los parámetros temporales y espaciales que caracterizan a los textos.
- Función textual (*Textfunktion*): Se trata de analizar la función textual que cumplen tanto el TO en la CO como el TM en la cultura final.

⁴⁶ Estudiar la traducción como forma de recepción implica considerar que la traducción es una actividad que se establece en dos espacios comunicativos diferentes. La recepción en la traducción, por tanto, es doble: por una parte, el traductor desempeña a la vez el papel de receptor del TO y emisor del TM y, por otra parte, el TM va a ser leído por los receptores en la CM. Esta obviedad (que no es tan obvia para algunos investigadores y / o profesores de traducción) implica consideraciones varias para el ejercicio y para el estudio de la traducción. La más importante es que el traductor siempre va a producir una traducción sesgada (en mayor o menor medida) por su interpretación propia del TO y los receptores finales del TM van a recibir un texto diferente al TO que también ellos van a interpretar de múltiples maneras. La obra literaria, parafraseando a Umberto Eco, es una obra abierta a recepciones infinitas por diferentes receptores o por el mismo receptor en diferentes momentos. Esta conclusión nos facilita entender que la imagen del autor y de la obra originales que se inserta en la cultura que la recibe siempre será una imagen sesgada por el proceso de traducción y los agentes implicados en él. Para más información, véase Enríquez (2007: 45-105).

- Inserción en una determina cultura humorística (*Einbettung in eine Lachkultur*): Se trata de analizar la cultura humorística en la que se engarzan tanto el TO como el TM, por ejemplo, de un determinado país o región, etc.

(d) Elaboración de una crítica traductológica

El objetivo del investigador consistirá en realizar una crítica traductológica con base científica en la que se analizarán las soluciones propuestas por el traductor, es decir, su protocolo de actuación.

Según Reiß, el objetivo de esta crítica traductológica consistirá en establecer, describir y evaluar las soluciones propuestas de forma argumentativa: “[Es geht um] die Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext und dies nicht rein subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar” (Reiß 1989: 72).

Dentro de esta crítica traductológica habría que plantearse las siguientes cuestiones de índole funcional: ¿Ha reconocido el traductor el sentido del humor del original? ¿Se ha traducido correctamente? ¿Se ha perdido algo? El efecto que produce la traducción en el lector meta, ¿es el mismo que el que produce el texto original en su lector? A todas estas consideraciones científicas habría que añadir otro tipo de parámetros externos al texto, tales como la falta de tiempo, bajos honorarios del traductor, las decisiones de las editoriales, etc. Autores como Franco Aixelá (1996) utilizan la terminología de “factores supratextuales” para referirse a todos los condicionantes que afectan a la labor del traductor. Estos factores son, por ejemplo, la norma lingüística de la LM, las características del encargo de traducción, las condiciones laborales del traductor o su formación.

A todos estos factores supratextuales habría que añadir el papel determinante de las editoriales, para las que la opinión del traductor ocupa un segundo lugar precedido en todo momento por las cifras de ventas:

Der Übersetzer spielt in allen Bereichen der Buchproduktion eine eher marginale Rolle. Ein Beispiel dafür ist die Art und Weise, wie die Entscheidung für die Veröffentlichung eines fremdsprachigen Werkes zustande kommt: dafür holen sich die Verlage zwar gelegentlich Rat beim Übersetzer in Form von Gutachten, letztlich sind aber im Allgemeinen potenziell hohe Verkaufszahlen das entscheidende Kriterium (Santana 2006: 389).

De hecho, los traductores, en la mayoría de los casos, gozan de un estatus absolutamente marginal con respecto a la obra que han traducido. Para corroborar esta situación sólo es necesario prestar atención al hecho de que la crítica literaria suele citar generalmente al traductor únicamente cuando se considera que se presentan traducciones de baja calidad:

Übersetzer werden von der institutionalisierten Literaturkritik fast nur dann genannt, wenn vermeintliche Fehler vorliegen. Seitens fast aller Verlage werden sie nach wie vor als notwendiges Übel betrachtet, das zusätzliche Kosten verursacht. Diese schwierigen Arbeitsbedingungen und die durch den Herstellungsprozess eines Buches verursachte Zeitnot führen nicht selten zu qualitativen Mängeln der Übersetzung [...] (Santana 2006: 399).

3.4. Conclusión

El humor es innato al ser humano pero, aunque *a priori* pueda llegar a parecer un tema cuasi banal, se trata de una característica sumamente compleja de analizar debido a la cantidad de elementos que forman parte de su sistema y a la diversidad de usos que encuentra en la sociedad, tal y como se desprende de las palabras de Carmen Valero:

El sentido del humor depende de un complejo sistema de elementos físicos, sociales y psicológicos que hacen que existan diferentes niveles de comprensión y apreciación del humor. Son muchas las cualidades y defectos que se le han asignado. El humor es también multiusos. Se utiliza de modo universal para combatir el miedo y desviar la humillación pero también para humillar y criticar; para expresar respeto y afecto y establecer vínculos de solidaridad pero también para hacer el vacío a alguien externo o nuevo; para expresar alegría y calmar el enfado pero también para herir; como antídoto contra la violencia y la agresión pero también como arma para ridiculizar (Valero 2004: 2).

Gracias a su naturaleza compleja y a su variedad de usos, en las últimas décadas el humor ha sido objeto de estudio de un gran número de disciplinas científicas, tales como la Psicología, Sociología, Medicina, Pedagogía, Estudios Culturales, Lingüística, Traducción, Arte o Literatura, convirtiéndose así en un fenómeno multidisciplinar. La importancia de la investigación en torno al humor se ha traducido en la creación de una disciplina científica que se ha denominado *Humour Studies*. Bajo esta disciplina se engloba el trabajo de científicos pertenecientes a diferentes campos tales como la Literatura, Lingüística, Sociología, Psicología o Medicina, interesados en estudiar el fenómeno del

humor. Esta disciplina se institucionalizó en el año 1976 gracias a la creación de la denominada *International Society for Humour Studies* (ISHS) que, en la actualidad, organiza encuentros internacionales en torno al humor de forma anual. Esta sociedad científica se ha propuesto fomentar la investigación sobre el humor en sus diferentes vertientes. Para difundir todas sus investigaciones, la sociedad publica trimestralmente la revista *HUMOR –International Journal of Humor Research*.

Sin embargo, a pesar de todas las investigaciones que se están desarrollando hoy día sobre este tema, parece ser que el mundo de la Traducción no tiene una gran representación en la disciplina de *Humor Studies*, ante lo que autores como Vandaele reclaman que se le debe empezar a prestar una merecida atención: “[...] Pourtant, les chercheurs des *Humor Studies*, eux aussi, devraient comprendre que la traduction mérite toute leur attention. Elles se présentent clairement comme un test culturel et linguistique ultime de ‘frontières communautaires’ dans les présuppositions qu’exploite l’humour” (Vandaele 2001: 40).

Siguiendo la estela de Vandaele, en este trabajo de investigación se pretende reivindicar la importancia y complejidad del humor en su vertiente conceptual, psicológica y traductológica con el fin de profundizar en el conocimiento de este fenómeno humano.

Autores como Attardo, Raskin, Hickey, Fuentes o Santana han puesto el acento en la necesidad de teorizar sobre la mencionada complejidad traductológica que representan los textos humorísticos, concentrando todos sus esfuerzos en proponer modelos de análisis aplicables a esta naturaleza textual. Estos autores parten de la base de que la traducción del humor es una tarea compleja que implica una gran dosis de creatividad por parte del traductor, pero, desde luego, no imposible.

Partiendo de estas investigaciones, se puede extraer la conclusión de que no sólo se puede traducir el humor, sino que, siguiendo el planteamiento de la aplicación didáctica de autores como Shipley, se debe incluso plantear la traducción de textos humorísticos en la clase de Traducción. De esta forma, el alumno desarrollará no sólo las competencias traductoras más básicas, sino que, además, podrá potenciar también sus cualidades más creativas, todo ello basado

en un constante debate multilateral acerca de la diversidad de soluciones posibles para un mismo elemento y / o contenido humorístico.

Por todas estas razones, el tema del humor despierta no sólo un interés traductológico, sino que se convierte también en un instrumento con el que poder profundizar en el conocimiento de las diferentes culturas y, por ende, de la propia naturaleza humana.

3.5. Resumen

Una vez respondida la pregunta que plantea el título de este capítulo, a continuación se presenta una tabla resumen con todos los contenidos expuestos, con el fin de presentar una visión sinóptica de las diferentes vertientes analizadas en torno al concepto de humor:

HUMOR	
VERTIENTE CONCEPTUAL	Dificultad para definir el humor. Algunos autores desisten a la hora de buscar una definición, mientras que otros ofrecen definiciones demasiado generales.
	El humor es una cualidad del individuo capaz de reconocer los errores propios y ajenos y de representarlos de tal forma que se genere un efecto cómico (Importancia del individuo + Importancia de la situación comunicativa).
	Visión de Santana del concepto “humor”: <ul style="list-style-type: none"> • Humor = efecto cómico • Doble estructura (causa / efecto) • Posibilidad de constatación de otros efectos derivados del propio efecto cómico
VERTIENTE PSICOLÓGICA	Teorías psicológicas del humor: <ul style="list-style-type: none"> • Superioridad / denigración (teorías de respuesta): El humor surge de los defectos, meteduras de pata y desventajas propias y ajenas (tanto de un individuo como de una sociedad). • Incongruencia (teorías del estímulo): El humor se produce por la asociación de lo inesperado de dos ideas o situaciones que lógicamente no deberían aparecer unidas. • Reserva / control frente a alivio / descarga (enfoque funcionalista): El humor y la risa son una forma de liberación o alivio.

<p>VERTIENTE TRADUCTOLÓGICA</p>	<p>El traductor debe ser consciente de los siguientes parámetros:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El humor depende tanto de una determinada lengua como de una determinada cultura. • El discurso cómico se basa en un conocimiento lingüístico-cultural entre emisor y receptor → El receptor es capaz de resolver el enigma y recibir el efecto cómico deseado. • Se podría constatar una pérdida del efecto humorístico del TM con respecto al TO.
	<p>Traducir humor = Imaginación + Creatividad + Reproducción del efecto pragmático (provocar en el receptor meta el mismo efecto que el TO en su lector, por lo que el traductor debe plantearse las causas que provocan el efecto humorístico en el TO y los efectos derivados del propio humor).</p>
	<p>TEORÍAS LINGÜÍSTICO-TRADUCTOLÓGICAS SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR:</p> <p>1) <i>Rigolèmes</i> (Ladmiral): Unidad de traducción del discurso cómico. Clasificación según su estructura sintáctica:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Rigolèmes</i> simples: El discurso cómico reside en una palabra del TO. • <i>Rigolèmes</i> compuestos: El discurso cómico se basa en una combinación de palabras del TO. • <i>Macro-rigolèmes</i>: El discurso cómico se encuentra en una oración del TO. • <i>Hiper-rigolèmes</i>: El discurso cómico reside en varias oraciones del TO.

**VERTIENTE
TRADUCTOLÓGICA
(Continuación)**

2) GTVH (*General Theory of Verbal Humor*):

- Los chistes cortos son unidades compuestas por 6 *Knowledge Resources* (*Language, Narrative Strategy, Target, Situation, Logical Mechanism, Script Opposition*).
- La traducción del humor consistiría en mantener los *Knowledge Resources* o que la diferencia en el TM con respecto a estos parámetros y al TO sea mínima.
- Aplicación didáctica: tabla de Shipley → *Knowledge Resources* (elementos internos del texto humorístico) + Elementos externos (TFC, SEC, CAD y PBI).

3) Enfoque pragmático de Leo Hickey

- *Appropriateness*: El humor surge del contraste entre una situación comunicativa determinada y un comportamiento calificado como “inapropiado” (Apropiado = Lo esperado).
- Tipos de humor: a) El que depende del conocimiento universal, b) El humor que se origina en algo específico a una sociedad o cultura y c) El humor que se deriva de algún aspecto de la lengua (gramática de la lengua, modismos o frases hechas y juegos de palabras).
- Método para traducir humor de base cultural o lingüística: 1) analizar el TO como un impulso perlocutivo, 2) extraer el efecto que produce el TO en el lector original, 3) verificar si es posible la traducción literal, 4) en caso de que no sea posible una traducción literal, realizar un análisis detallado del TO y optar por la recontextualización.

OTRAS INVESTIGACIONES RECIENTES

<p>VERTIENTE TRADUCTOLÓGICA (Continuación)</p>	<p>SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR:</p> <p>1) DISTINCIÓN JUEGOS DE PALABRAS / JUEGOS DE IDEAS (Fuentes 2000):</p> <ul style="list-style-type: none">• Definición de juegos de palabras: la asociación de “dos cadenas de pensamiento opuestas, incongruentes, unidas por un vínculo acústico” (2000: 69). Para estos juegos de palabras, Fuentes propone cuatro opciones de traducción (Fuentes 2000: 69-70): traducción literal, traducción explicativa, traducción compensatoria y traducción efectiva o funcional.• Definición de juegos de ideas: “combinaciones de ideas o conceptos que no se basan específicamente en el lenguaje” (Fuentes 2000: 75). Los juegos de ideas pueden ser monosemióticos (simples) o polisemióticos (compuestos). <p>2) METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN DE TEXTOS HUMORÍSTICOS: Análisis contrastivo (Santana 2006)</p> <ul style="list-style-type: none">• Fundamentos: Acercarse a la CO, importancia de los conceptos de equivalencia, equivalencia textual y función comunicativa.• Método: 1) análisis del TO, 2) análisis del TM, 3) Comparación TO y TM, 4) Elaboración de crítica traductológica. <p>Objetivo: Establecer los mecanismos utilizados en la traducción del humor en alemán / español mediante un método perfectamente aplicable a cualquier par de lenguas.</p> <p>El humor es una característica sumamente</p>
---	--

<p>CONCLUSIÓN</p>	<p>compleja e innata al ser humano.</p> <ul style="list-style-type: none">• <i>Humour Studies</i>: disciplina científica encargada de la investigación en torno al humor. El mundo de la Traducción no tiene una gran representación en la disciplina de <i>Humor Studies</i>, ante lo que autores como Vandaele reclaman que se le debe empezar a prestar una merecida atención.• <i>International Society for Humour Studies</i> (ISHS): organización creada en el año 1976 que anualmente organiza encuentros internacionales en torno al humor.• <i>HUMOR – International Journal of Humor Research</i>: revista que publica trimestralmente la ISHS. <p>Partiendo de estas investigaciones, se puede extraer la conclusión de que no sólo se puede traducir el humor como elemento enriquecedor de culturas, sino que, siguiendo el planteamiento de la aplicación didáctica de autores como Shipley, se debe incluso plantear la traducción de textos humorísticos en la clase de Traducción.</p>
--------------------------	---

CAPÍTULO 4: EL MUNDO DEL CÓMIC

En este capítulo se presenta una breve historia de la evolución del cómic desde sus orígenes hasta nuestros días, partiendo de un planteamiento conceptual, literario, histórico y traductológico. La traducción de cómics plantea toda una serie de retos a los traductores debido a las peculiaridades del formato y a los recursos específicos que se presentan en este tipo de textos que abarcan desde las limitaciones de formato (limitación de espacio e interrelación texto / imagen), pasando por limitaciones de naturaleza lingüística hasta llegar a limitaciones pragmático-culturales y contextuales. Estas limitaciones pueden encontrar respuesta por parte del traductor en forma de soluciones de traducción en las que debe calibrar en todo momento la doble vertiente de respeto hacia el TO y la cultura en la que se encuentra inmerso y la necesidad de ofrecer un producto funcional en términos de aceptabilidad en la CM.

Una vez analizados todos estos parámetros, se ofrece una breve descripción de la situación verdaderamente negativa por la que atraviesa el mercado actual del cómic en España a la que, probablemente, se podría hacer frente con un mayor interés por parte de las editoriales, una ampliación y / o mejora de los medios técnicos que se utilizan y un impulso de traducciones de calidad en el sector.

4.1. Aspectos conceptuales y literarios en torno al cómic

Cuando el investigador se sumerge en lo que hoy día llamamos ‘cómic’, rápidamente se percata de que se encuentra ante un término de origen no castellano que la RAE define de la siguiente forma: 1. m. Serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo (del ing. *comic*). 2. Libro o revista que contiene estas viñetas (DRAE: on-line).

A pesar del origen anglosajón del término, en castellano se barajan otros términos equivalentes, tal y como se desprende de la definición que se ofrece en el Diccionario Panhispánico de Dudas (DPD): Voz tomada del inglés *comic*, ‘secuencia de viñetas con desarrollo narrativo’ y, más frecuentemente, ‘libro o revista que contiene esas viñetas’. Su plural es *cómics*: “Hasta los personajes de

los cómics que publican los diarios argentinos festejaron ayer la renuncia del ministro de Economía” (*País* [Esp.] 2.4.89). En español, ambas formas, singular y plural, deben escribirse con tilde. Aunque es anglicismo asentado y aceptable, no hay que olvidar que existen equivalentes españoles como *tira cómica*, *historieta*, *muñequito(s)* [Cuba], *comiquita(s)* [Ven.] o *monitos* [Méx.]. En España existe además el término *tebeo* (‘revista de viñetas narrativas, especialmente la dirigida a los niños’) (DPD: on-line).

El DPD corrobora la aceptación del término anglosajón entre el público hispanoparlante, aunque aporta sinónimos de términos castellanos como ‘historieta’, el cual encuentra la siguiente definición en el DRAE: 1. f.d. de historia. 2. Fábula, cuento o relación breve de aventura o suceso de poca importancia., 3. Serie de dibujos que constituye un relato cómico, dramático, fantástico, policíaco, de aventuras, etc., con texto o sin él. Puede ser una simple tira en la prensa, una página completa o un libro (DRAE: on-line).

Retomando de nuevo la definición aportada por el DPD, en España se utiliza también el término ‘tebeo’, aunque se restringe su uso a las revistas infantiles de historietas, tal y como se aprecia en la siguiente definición del DRAE: 1. m. Revista infantil de historietas cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos (de TBO, nombre de una revista española fundada en 1917). 2. Sección de un periódico en la cual se publican historietas gráficas de esta clase (DRAE: on-line).

Otras definiciones se centran más en la descripción de la historieta como un producto cultural. Tal es el caso de autores como Umberto Eco, quien afirma lo siguiente:

La historieta es un producto cultural, ordenado desde arriba, y funciona según toda mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. [...] Así, los cómics, en su mayoría reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes (Umberto Eco en Rodríguez Diéguez 1988: 23).

Independientemente del prisma que prevalece en las diferentes definiciones, la cuestión que, en primer lugar, debería plantearse el investigador es de naturaleza conceptual, ya que, con el fin de hablar con la mayor propiedad posible en cada caso, se debería reflexionar acerca de las diferencias que se

establecen entre los términos anteriormente mencionados. Daniel Castillo Cañellas en su artículo titulado “El discurso de los tebeos y su traducción” matiza aún más la utilización de los términos anteriormente descritos afirmando lo siguiente:

El término tebeo queda normalmente para referirse a los ejemplares completos, mientras que términos tales como cómic, historieta gráfica, historieta dibujada, etc., se pueden emplear para designar el arte o medio desde una perspectiva general. Cómic parece ser el más polivalente de los términos, ya que se puede utilizar en todas las situaciones: para indicar el medio, la obra y la publicación como producto. La historieta sería sólo el medio y la obra como tal, pero una publicación de cómics (como *El Víbora*, por ejemplo) sería un tebeo y no una historieta. No es que haya un término más preferible que otros: simplemente se debe emplear cada uno en el lugar que le corresponde; y, en frecuentes ocasiones, es cuestión de elección, pues hay un campo de intersección en que todos denotan lo mismo (Castillo 1996: on-line).

En el caso del término castellano ‘tebeo’, resulta necesario revisar la definición que ofrece la RAE, ya que, aunque sigue habiendo hablantes que relacionan dicho término con historietas destinadas a los niños pequeños, suele ser común que los hispanohablantes relacionen este término también con otro tipo de documentos (por ejemplo, los cómics para adultos).

A pesar de que una gran mayoría de hispanohablantes relaciona el término ‘tebeo’ no exclusivamente con las revistas de historias destinadas a los más pequeños y lo amplían a historias que cuentan con otro tipo de receptores, resulta interesante constatar que hoy día el término ‘cómic’ ha sido el que ha ido ganando adeptos entre el público general, tanto para referirse a los ejemplares concretos como para describir al arte en general, lo cual puede encuadrarse dentro de la moda vigente en los últimos años de preferir utilizar determinados términos de origen anglosajón frente a sus correspondientes castellanos⁴⁷. A este argumento hay que añadir el hecho de que no deja de ser significativo, en alguna medida, que el término ‘historieta’ parece presentar la función narrativa del cómic en una posición de menosprecio (como historia de segunda). Por todas estas razones y

⁴⁷ Autores del prestigio de Francisco Ibáñez se resisten a utilizar el término ‘cómic’, alegando la larga tradición del término castellano ‘tebeo’ y el hecho de que el término anglosajón se asocia con conceptos más generales. En este contexto, Ibáñez se expresaba en los siguientes términos en una entrevista concedida en marzo del 2008:

“Entrevistador: ¿Cómic o tebeo?”

Ibáñez: Tebeo. No por nada, pero pertenezco a la época en que se llamaba tebeo y el cómic se presta a confusión porque es más general” (Ibáñez 2008: on-line).

con el objetivo de aunar posiciones, en este trabajo de investigación se ha decidido utilizar el término `cómic` tanto en referencia al arte general como a los volúmenes en particular.

Los comienzos de la utilización del término `cómic` se remontan a la década de los años 70. Tal y como narra Carlos Giménez en su obra titulada *Sabor a menta y otras historias*, en la que el autor describe las peripecias a las que se tienen que enfrentar los dibujantes que trabajan para agencias, el término `cómic` lo utilizaban a principios de los 70 personajes de talante ultramoderno o *snob*: “Por aquellos días (1971), el término cómic recién acuñado por los *snobs*, empezaba a desbancar a la palabra tebeo, acuñada por el uso, la historia y los lectores. Mucha gente en nuestro mundillo editorial repetía la palabra cómic sin saber muy bien lo que exactamente quería decir (Giménez 1994: 3)”.

Más allá del ámbito conceptual, el debate que se ha planteado en los últimos años en torno al cómic se ubica en su reconocimiento como género literario. Siguiendo la tendencia planteada por María Moliner en su *Diccionario de Uso del Español* (2000) en el que se define la literatura como “un arte que emplea como medio de expresión la palabra hablada o escrita”, no cabría duda de que el género de los cómics podría encuadrarse también dentro de lo que se considera “literatura”.

A este respecto, Will Eisner en su obra titulada *El cómic y el arte secuencial* describe el cómic como una forma artística y literaria que trata de la disposición de dibujos o imágenes y palabras para contar una historia o escenificar una idea (Eisner 1994: 10-15). Esta definición del autor, que encuadra este tipo de documentos como una “forma artística y literaria”, encuentra seguidores como Manuel Barrero, antiguo redactor y asesor editorial del Departamento de Cómics de la editorial Planeta-DeAgostini y actualmente director de la revista electrónica *Tebeosfera*⁴⁸, quien afirma claramente no entender la razón por la que se intenta denigrar al género del cómic, ya que comparte una serie de características comunes con otros géneros literarios considerados tradicionalmente “de mayor prestigio” como la novela y, a su vez, manifiesta unas características propias que lo definen como género independiente:

⁴⁸ Publicación especializada en textos académicos sobre cómics y humor en español y referente internacional para estudiosos e investigadores. Para más información acerca de esta revista, véase la página Web www.tebeosfera.com.

Toda historieta pretende comunicar un relato, y tal pretensión la hermana a la novelística en función de que la acción narrativa puede estudiarse bajo las teorías del relato establecidas y aceptadas. Tanto en una novela como en una historieta puede analizarse la causalidad, la analepsis o la prolepsis, la modalización, la trama, el ritmo y la temporalización, los actantes, los paratextos propuestos por Genette, etcétera. [...] En verdad, el medio historieta es de diferente naturaleza comunicativa que otros medios pero se les puede equiparar en cualidades expresivas y narrativas; no debe verse supeditado a ellos, al menos como lenguaje. Etiquetar el cómic con llamadas a la literatura, el cine, la animación no hace sino insistir en un complejo cultural a erradicar (Barrero 2007: on-line).

Todo este debate pone de manifiesto la complejidad que supone encontrar una “definición satisfactoria de los rasgos básicos que constituyen la esencia de la literatura o lo literario” (Barrera y Vidal 1995: 490).

Si se pretende partir de la base de considerar a los cómics como un fenómeno literario, habría que plantearse de qué tipo de literatura se trata. La crítica literaria, en su afán por diferenciar este tipo de textos de lo que se ha considerado desde siempre como literatura estándar, ha venido utilizando la expresión de “literatura popular o trivial” para referirse a estos documentos, definición con la que se pretende de alguna manera calificar a los cómics como “subliteratura” o “infraliteratura” frente a la literatura en mayúsculas. De hecho, toda esta terminología que se pretende aplicar a este tipo de textos, adolece claramente de un carácter peyorativo que se hace evidente también en su definición como “literatura de masas” que, como bien afirma Castillo, “se distingue de una literatura de carácter elitista” (Castillo 1996: on-line).

Manuel Barrero plantea todo este debate de una forma mucho más simple, argumentando que el investigador se enfrenta a una forma de narrativa con unas determinadas características de “contenido” y de “continente”:

Hasta los especialistas en historietas (periodistas, divulgadores) no tienen claros aspectos modales, históricos, geográficos, genéricos, lingüísticos o hasta instrumentales de la historieta. [...] Evitar [...] los juicios arbitrarios o los equívocos se hace más fácil cuando, una vez asumido que estamos ante un medio de expresión narrativa, distinguimos su contenido de su continente: lo que se cuenta, el relato, de su soporte, el formato. Para el contenido podremos separar, en caso extremo, la historieta, el humor gráfico y la caricatura. Si distinguimos géneros hallamos el drama, la comedia, la tragedia y los grandes grupos subgenéricos: la aventura, el costumbrismo, el suspense, el horror, la ciencia ficción y un largo etcétera. En fin, cualquier historia puede ser narrada con las herramientas de la historieta, al igual que ocurre con la literatura. Por lo que respecta al continente tendremos que reconocer, por un lado, la forma (vertical, apaisada, cuadrada), los formatos (hoja suelta, pliego, diario, cuaderno, revista y

libro para el cómic), el tipo de encuadernación (plegado, cosido, grapado, en rústica [...] y en cartoné [...] y el tamaño de edición [...]) (Barrero 2007: on-line).

La tendencia actual consiste en evitar todos estos problemas planteados por las connotaciones negativas que plantea la terminología utilizada, pasándose a optar por la utilización del término “paraliteratura”. Este término, que ha sido acuñado por especialistas del tema, no contiene ninguna valoración peyorativa, a la vez que destaca el hecho de que nos encontramos ante una literatura que se aleja de los cánones literarios tradicionales, aunque, tal y como se irá describiendo a continuación, este género también comparte con la literatura tradicional una serie de características esenciales.

4.2. Antecedentes históricos del cómic

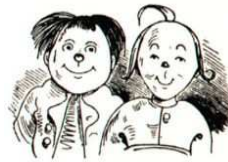
Los orígenes del cómic no son fáciles de fijar para los expertos. Algunos hablan ya de antecedentes en 1800 cuando el caricaturista inglés James J. Gillray (1757-1815) publica en prensa una litografía satírica de Napoleón. Sin embargo, el origen de la historieta como modo de expresión se atribuye al humorista y dibujante ginebrino Rodolphe Töpffer, quien, en torno al año 1830, comenzó a realizar sus propias historias largas a base de imágenes acompañadas de textos al pie, consiguiendo entrelazar la sucesión de imágenes con el relato del texto. El propio Töpffer teorizó acerca de lo novedoso del medio que había desarrollado, distinguiendo entre dos formas de escribir “cuentos”: el cuento tradicional que incluía una división en capítulos, líneas y palabras y su “cuento de imágenes” (bautizado así por la sucesión de imágenes que presentaba). La obra clave de Töpffer se remonta a 1833, año en el editó *Histoire de Mr. Jabot*, pieza que no fue distribuida hasta dos años después. El contenido de la obra de Töpffer lo resume Barrero de la siguiente forma:

Los avatares por los que pasa el señor Jabot alcanzaban un grado de complejidad y crítica social no apto para los niños de entonces, está claro, y no fue aquella una obra aislada u obscura. Töpffer insistió con este innovador modelo y publicó unas cuantas obras más: *Mr. Crépin* y *Mr. Vieux* (Barrero 2007: on-line).

Estos trabajos tuvieron mucho éxito y fueron editados en Francia, Alemania y EE.UU., generando multitud de imitaciones. Se trata de álbumes de formato horizontal, dirigidos a lectores adultos, con una tira de viñetas por página y una o dos líneas de texto al pie de cada viñeta.

En 1865 el caricaturista alemán Wilhelm Busch (1832-1908) crea *Max und Moritz*, considerados como probablemente los primeros personajes de historieta encarnados en dos niños que, con sus travesuras, ponen en jaque a la gente que les rodea.

Imagen 1: Los personajes de Max y Moritz creados por Wilhelm Busch.



Hacia finales del siglo XIX, tanto en Europa como en Estados Unidos, los periódicos recurrían a diferentes incentivos con el fin de atraer el mayor número de lectores y, por consiguiente, controlar el mercado. La modernización de los sistemas de impresión de Estados Unidos permitió que, a finales del siglo XIX, apareciera una página en color en los suplementos dominicales. En una de estas páginas del periódico “New York World” apareció en 1895 una viñeta del guionista, pintor y dibujante estadounidense Richard F. Outcault (1863-1928), en la que aparecía por primera vez su personaje “The Yellow Kid”, un ciudadano chino vestido con un largo camisón amarillo, de los barrios populares de Nueva York, con el que consiguió sentar los fundamentos actuales del cómic.

Imagen 2: Personaje “The Yellow Kid”.



Con *The Yellow Kid*, Outcault consiguió reunir las tres condiciones que permiten identificar al cómic tal como lo concebimos hoy día: secuencia de

imágenes consecutivas para articular un relato, la permanencia de, al menos, un personaje estable a lo largo de una serie y la integración del texto en la imagen.

Tras el éxito comercial de estas primeras incursiones en el género, numerosos periódicos decidieron incluir tiras cómicas en sus páginas. Las perspectivas económicas que se vislumbraban alrededor del cómic fueron las determinantes para que, a comienzos del siglo XX, surgieran las grandes agencias que se encargarían de vender su material dentro y fuera de Estados Unidos.

En 1929 se conforma el género de aventuras a partir de la serie sobre la novela de Edgar Rice Burroughs *Tarzán* con dibujos del autor canadiense Hal Foster (1892-1982) y la primera historieta de ciencia ficción titulada *Buck Rogers* de Philip Nowlan (1888-1940) como guionista y Dick Calkins (1895-1962) como dibujante. Chester Gould (1900-1985) se inspiró en la vida de Al Capone para crear en 1931 *Dick Tracy*, la primera historieta policíaca de la que se tiene constancia.

Durante la primera mitad del siglo XX, los productos procedentes del mercado estadounidense ejercen un control absoluto en todo el mundo, pero el monopolio del cómic va a variar sustancialmente a partir de los años 60 con la irrupción en el mercado internacional de volúmenes provenientes de Francia, Italia, Alemania, Bélgica, España y Argentina.

La historia de los cómics en España está muy vinculada a la historia de la sociedad española. El nacimiento de este género en nuestro país data de finales del s. XIX y principios del s. XX, época en la que surgieron los denominados “periódicos para la infancia” como herederos del *Courier des Enfants* francés. Estos periódicos eran revistas enciclopédicas que recopilaban, en su mayor parte, material traducido desde el francés y que estaban dirigidas a los hijos de las familias de clase alta, quienes eran, al fin y al cabo, los que podían acceder a una educación y habían aprendido a leer.

Los primeros cómics de autores españoles datan de 1873 (Martín Martínez 2000b: 6), aunque el género no pasó a tener estatus de medio de comunicación hasta la aparición en escena del autor catalán Apeles Mestres (1854-1936). Artista ilustrador, poeta y escritor, Apeles Mestres era un apasionado del cómic, iniciando sus publicaciones a finales del siglo XIX en las revistas ilustradas y satíricas de Cataluña. Muchas de sus páginas se publicaron en formatos de álbumes y revistas de cómics, tales como *Granizada* (1880).

Entre 1915 y 1921 nacen tres publicaciones que van dejando atrás la finalidad moralizante de las obras anteriores y pasan a tener una función eminentemente lúdica con la que se pretende llegar al mayor número de lectores posible: *TBO*⁴⁹, *Dominguín* y *Pulgarcito*.

Los años 30 se pueden considerar como la “edad dorada del tebeo” (Martín Martínez 2000a: 67), recibiendo influencias principalmente de cómics británicos y norteamericanos. Sin embargo, esta época de auge llegó a su fin con la Guerra Civil Española, pasando a servir los cómics de arma propagandística para difundir la ideología franquista entre niños y jóvenes.

La época de la posguerra se caracterizó por la censura que sufrió el género por parte de la Junta Asesora de Prensa Infantil, creada en el año 1952. El final de la década de los 50 se caracterizó por la entrada masiva en España de material procedente de otros países. En esta época, los volúmenes preferidos por niños y adultos eran los de aventuras, llegando el auge de editoriales como Bruguera que perseguían hacer reír a un público adulto gracias a las aventuras y desventuras de personajes como Doña Urraca o Zipi y Zape (Martín Martínez 2000b: 136).

Desde los años 50, Barcelona se convierte en el principal centro editorial de cómics. Buena prueba de ello es que desde el año 1983 se viene celebrando en la ciudad condal el Salón Internacional del Cómic, donde se dan cita los aficionados y artistas de este género. Con posterioridad se crearon sendos salones en otras ciudades españolas, más concretamente en Granada (desde 1996) y Madrid (desde 1998).

A principios de los 90, se produjo una reducción de las publicaciones de cómics debido fundamentalmente al aumento de la competencia de la televisión y el cine. Posteriormente a esta crisis, se produjo el fenómeno contrario gracias al gran éxito cosechado con los *manga*⁵⁰ japoneses que persiguen llegar a todo tipo de públicos.

⁴⁹ Tal y como se ha comentado anteriormente, la repercusión de esta publicación fue tal que sus iniciales pasaron a denominar al género en español.

⁵⁰ Es la palabra que se utiliza en japonés para designar al tipo de cómic que se realiza en este país. El artista japonés Hokusai Katsushika acuñó el término *manga*, al combinar los *kanji* correspondientes a *informal* (漫 *man*) y a *dibujo* (画 *ga*). En la actualidad, el *manga* se ha convertido en uno de los estilos más influyentes del mundo y constituye una parte importantísima del mercado literario del país. El *manga* abarca todos los géneros y llega a todos los públicos, motivando además adaptaciones a distintos formatos: series de dibujos animados, conocidas como *anime*, películas y series de imagen real, videojuegos o novelas.

Hoy día, la difusión en Internet de los cómics está consiguiendo que se vuelva a reavivar la importancia del género, aunque la calidad de algunos denominados alternativos o *underground* esté, en muchos casos, en duda.

A pesar de todos estos vaivenes en la historia de los cómics españoles, dos personajes han conseguido sobrevivir en este mundo: Mortadelo y Filemón del autor Francisco Ibáñez. Como prueba del arraigo de estos dos personajes en la historia de nuestro país, cabe destacar la adaptación cinematográfica del año 2003 titulada *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, que fue un gran éxito de taquilla, al igual que ha sucedido en el año 2008 con la secuela de esta primera película titulada *Mortadelo y Filemón. Misión: Salvar la Tierra*.

4.3. Características específicas del cómic

Las características específicas más relevantes de los cómics son las siguientes:

a) Estructura predominantemente narrativa con una función lúdica.

La estructura del cómic se basa en el hecho de que existe un “antes” y un “después” de la viñeta que se está leyendo, enfrentándose el lector a una narrativa visual compuesta por una secuencialidad de imágenes. De esta forma, el fundamento del cómic reside en la construcción de una historia con imágenes prescindiendo prácticamente del relato, aunque no así de los diálogos, cuyo eje central es la concatenación de viñetas.

La viñeta o pictograma es un presente inmovilizado a modo de instantánea fotográfica, cuya lectura justifica su momento temporal, es decir, al observar una viñeta, el receptor lee el presente del relato, de forma que la viñeta precedente se convierte en pasado y la posterior, en futuro⁵¹.

⁵¹ Según los cánones culturales establecidos, el lector reconoce como antecedente de la viñeta que está visionando la que está a su izquierda, o por encima de ésta, ya que el vector de lectura (rector del proceso de comprensión lectora) está establecido en forma de “Z”. De esta forma, nuestra visión tiende a empezar la lectura en un punto situado arriba o a la izquierda, para avanzar posteriormente por la línea horizontal hacia la derecha (hasta donde termine el renglón). Posteriormente, se baja al renglón siguiente, situándose la perspectiva visual de nuevo a la izquierda y reiniciando el proceso. De esta manera, el lector tiende a situar inconscientemente el pasado a la izquierda y el futuro a la derecha.

Llegados a este punto, resulta importante tener en cuenta que existen diversos tipos de cómics que pueden clasificarse atendiendo tanto a la temática que tratan (aventuras, relaciones personales, etc.) como al tipo de público al que van dirigidos. La mayor parte de los cómics más conocidos tanto a nivel nacional (*Mortadelo y Filemón*, *Pepe Gotera y Otilio*, etc.) como a nivel internacional (*Astérix y Obélix*, *Supermán*, *Batman*, etc.) van dirigidos a un público infantil y juvenil. Sin embargo, también existen variantes más restringidas para el público adulto (*Las aventuras de Conan*). En los últimos años también ha supuesto un auténtico *boom* la introducción en el mercado de los cómics de temática homosexual, que tienen como representante más consagrado al autor alemán Ralf König. Sin embargo, a pesar de la diferente temática que tratan, el eje común de todos estos cómics es una función eminentemente lúdica, es decir, son productos pensados para entretener a un público variado.

En cuanto a los rasgos estilísticos que predominan en esta estructura narrativa, Ingrid Cáceres Würsig (1995: 527-538) destaca los siguientes aspectos: elipsis sintagmática, abundancia de oraciones simples, abundancia de onomatopeyas (fenómeno que se estudiará más a fondo a continuación), fraseología y juegos de palabras, abundancia de interjecciones, abundancia de oraciones exclamativas, uso del insulto, utilización de abreviaturas, vocabulario informal y uso de diminutivos y aumentativos.

Por su parte, Julio César Santoyo (1989) sostiene que los diálogos de los cómics son sencillos y no presentan excesivas complicaciones léxicas o sintácticas, por lo que no provocan la aparición de problemas especiales de traducción. Obviamente, esta afirmación es discutible, ya que, en ocasiones, el traductor se tiene que enfrentar a diálogos con un gran nivel de coloquialidad o diálogos realmente enrevesados con unas marcas culturales bastante importantes que, por hacer referencia a particularidades de la CO, representan una enorme dificultad traductológica.

b) Integración de elementos verbales e icónicos

La integración verbo-icónica en el cómic se logra a través de los siguientes recursos:

b.1.) Cartuchos o textos de transferencia: En la mayoría de los casos, son planos rectangulares con textos bien acotados que pueden cumplir dos funciones:

- Anclaje: El texto pretende reducir la ambigüedad informativa de la viñeta.
- Relevo: Se trataría de un relevo temporal cuando el cartucho facilita el paso de un tiempo de la narración a otro (rememorando el pasado o anticipándose al futuro) o espacial cuando refleja un cambio de espacio.

b.2.) Globos o bocadillos: El bocadillo es el espacio donde se colocan los textos que piensan o emiten los personajes. Consta de dos partes: la superior que se denomina globo y el rabillo o delta que señala al personaje que está pensando o hablando. La forma del globo puede otorgar al texto diferentes sentidos, de forma que, por ejemplo, un contorno del globo delineado con tornas temblorosas puede implicar miedo, frío, debilidad, etc. En este punto resulta importante señalar el hecho de que en los cómics pueden aparecer viñetas “mudas” (es decir, sin diálogo alguno) que, gracias a la capacidad gráfica del dibujante, pueden llegar incluso a ser más eficaces en términos comunicativos que si incluyesen texto.

b.3.) Onomatopeyas

La definición que se propone en el DRAE de ‘onomatopeya’ es la siguiente:
1. f. Imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo. 2. f. U. En algunos casos para referirse a fenómenos visuales; p. ej., *tic nervioso, zigzag*. 3. f. Vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada (DRAE: on-line).

Con este recurso de apoyo a la expresividad visual del cómic, los autores reflejan todo un mundo de sonidos cuya representación gráfica dota a estas formas lingüísticas de un grandísimo poder comunicativo. De hecho, autores como Gasca y Gubern resaltan la importancia de las onomatopeyas en el género del cómic, afirmando que, debido al énfasis plástico que reciben en el diseño, son los primeros elementos que el lector percibe de la totalidad de la viñeta:

El relieve plástico otorgado a muchas onomatopeyas hace que el lector las perciba antes de descifrar el sentido de la totalidad del dibujo, en contraste con los textos de los diálogos, que suelen leerse después de haber examinado el dibujo. Y el

tamaño de sus letras, tanto como su color (frío o cálido), sugieren su intensidad sonora, en un ejemplo singular de sinestesia óptico-acústica (Gasca y Gubern 2008: 8).

Estos mismos autores distinguen diferentes tipos de onomatopeyas según el sonido que imiten: sonidos no verbales de producción humana (gruñidos, ronquidos, etc.), sonidos de producción animal (ladridos, rugidos, etc.), sonidos producidos por la naturaleza (viento, truenos, etc.), sonidos producidos por la interacción de un ser vivo y un objeto (golpes, disparos, etc.) y sonidos producidos por objetos tales como colisiones o zumbidos (Gasca y Gubern 2008: 9).

b.4) Signos cinéticos: Según Alfie (1982) se trata de microunidades llenas de significado usadas a modo de recurso gráfico con el fin de manifestar movimiento o trayectoria de movimiento de personas y objetos.

b.5) Gestos: Se trata de una de las principales vías de expresión de los personajes. Abarcan no sólo las facciones corporales de los personajes (gestos faciales), sino que también hacen referencia a actitudes (poses) y características físicas identificatorias (sombreros, bigotes, rasgos étnicos, etc).

c) Código específico de lectura

El cómic no sólo presenta un determinado código, sino que es en sí mismo un código de lectura que hace que el lector realice los siguientes procesos:

- Lectura de la imagen.
- Conversión de los textos en mensaje fonético.
- Fusión de los mensajes fonético e icónico para obtener una comprensión global de las secuencias.
- Enlace lógico con las viñetas siguientes mediante una recreación de los procesos anteriores.

d) Orientación a una difusión masiva.

El cómic ha estado condicionado desde sus inicios al desarrollo de los medios técnicos de reproducción y al interés comercial de los medios de comunicación. Tal y como se ha indicado anteriormente, en EE.UU. el cómic nace en los suplementos dominicales de los periódicos en su afán por acaparar un mayor número de lectores, por lo que, desde sus orígenes, el cómic se concibió como un objeto de consumo masivo. Gracias a este carácter masivo, el cómic es un fenómeno insertado dentro de la cultura popular, lo que, en muchas ocasiones, ha derivado en su menosprecio por parte de la crítica literaria más elitista (véase punto 4.1.).

A pesar de la orientación masiva que caracterizó los inicios del cómic, hoy día se está observando una notable disminución en la comercialización de estos productos. En la actualidad, los cómics se han visto relegados a un segundo plano (con la excepción del género del *manga*, véase nota 50) en los gustos de los consumidores actuales, quedando desbancados por el éxito comercial de otro tipo de productos, tales como los videojuegos.

4.4. Retos específicos que plantea la traducción de cómics

Relacionando todas estas características analizadas en el punto anterior con el ejercicio de la traducción de cómics, resulta obvio señalar que, además, de los retos que presenta cualquier tipo de texto que se pretende traducir (tipo de lectores a los que va dirigido, fecha de entrega de la traducción, relación calidad-precio, etc.), los cómics presentan otro tipo de problemas añadidos tanto relativos a su formato como de carácter lingüístico y pragmático-cultural.

Los retos a los que se tiene que enfrentar el traductor de cómics se pueden clasificar en tres categorías: limitaciones de formato, lingüísticas, contextuales y pragmático-culturales⁵².

⁵² Según Ladmiral, en la traducción de textos cómicos se detectan dos problemas-tipo: problemas de carácter lingüístico y problemas de índole sociocultural (Ladmiral 1981: 174). El primer problema-tipo al que Ladmiral hace referencia queda ejemplificado en la dificultad que entrañan los juegos de palabras (véase Leppihalme 1996). La segunda dificultad, según Ladmiral, se corresponde con el trasvase de una lengua 1 a una lengua 2 de determinados elementos socioculturales (Ladmiral 1981: 174). De esta forma, para Ladmiral el posible trasvase de una lengua a otra de un discurso cómico se basaría en un sistema de descodificación compuesto por

4.4.1. Limitaciones de formato: limitación de espacio e interrelación texto / imagen

En este apartado se analizan dos de las limitaciones de formato más importantes que caracterizan al género del cómic y que suponen todo un reto para el traductor: la limitación de espacio y la interrelación texto / imagen.

4.4.1.1. Limitación de espacio

Uno de los principales retos a los que se enfrenta el traductor de cómics es la reducción de espacio. Resulta obvio señalar que los cómics no se diseñan pensando en que van a ser traducidos, salvo en muy raras ocasiones, por lo que el espacio reservado al texto en el documento original es el apropiado para el TO, teniendo el traductor que ceñirse al espacio del que dispone.

En definitiva, la disposición gráfica del texto es la idónea para el mensaje, la lengua y cultura originales y esta disposición probablemente no coincida con lo idóneo en la LM. En el caso del par de lenguas alemán > español, por ejemplo, resulta obvio pensar que el TO alemán se corresponderá con una versión más corta que el TM español, ya que, a pesar de que la lengua alemana cuenta con palabras de gran longitud, la sintaxis del castellano es más compleja y, por consiguiente, producirá oraciones más amplias.

Esta reducción de espacio cobra especial importancia, ya que, como afirma Castillo Cañellas, puede llegar a afectar considerablemente a la transmisión del mensaje debido a la necesidad de recortar información que puede ser relevante para el receptor: “Esta carencia de espacio no sólo afecta a los mensajes individuales, sino que puede ir muy en detrimento de la caracterización de personajes, la reproducción de entornos, etc., debido a las limitaciones que sufre la posibilidad de añadir marcas diferenciadoras” (Castillo 2004: on-line).

Por esta razón, el TM debe despojarse en muchas ocasiones de información prescindible, tal y como también sucede en otros ámbitos como, por ejemplo, la traducción audiovisual. En ocasiones se puede recurrir a soluciones menos drásticas como, por ejemplo, reducir el cuerpo de la letra, aunque el

dos niveles: el nivel “parolique”, es decir, lingüístico y el nivel “paraverbal”, es decir, el nivel sociocultural, alejado de la mera expresión lingüística.

rotulista debe ser consciente de que esta disminución debe ser mínima con el fin de mantener una homogeneidad en el tamaño de las letras presentes en las viñetas.

En otras ocasiones también se pueden utilizar recursos gráficos relacionados con los bocadillos, tal y como sucede cuando se utiliza una cola o rabo para unir dos bocadillos atribuidos al mismo emisor, quedando un espacio intermedio que puede ser usado por el traductor. En algunas ocasiones se abusa tanto de este recurso que las traducciones se encuadran en un solo bocadillo, eliminándose así los enlaces de estructuras facilitados por el formato de la cola o el rabo.

Pasando al nivel lingüístico, los traductores suelen aplicar toda una serie de recortes de expresión que pueden ser de utilidad a la hora de ajustarse al poco espacio disponible. Entre estas técnicas de recorte se pueden ubicar las siguientes: uso de deícticos, eliminación de los puntos suspensivos, sustitución de perífrasis verbales por formas verbales simples, representación de los números en cifras y no en letras, eliminación de redundancias y modificación de las estructuras de las oraciones como, por ejemplo, sustituir oraciones complejas por oraciones simples.

En definitiva, lo que prevalece por parte del traductor es la elección sistemática de las formas más breves posibles al servicio del ajuste al poco espacio del que dispone. En la mayoría de casos, sin embargo, es necesario recurrir a soluciones mucho más drásticas, tal y como expuso Celia Filipetto en una conferencia pronunciada el día 31 de mayo de 1995 en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, en la que defendió que, en este tipo de traducciones, los primeros elementos de los que hay que prescindir son los adjetivos, las referencias culturales y los signos de exclamación.

4.4.1.2. *Interrelación texto / imagen*

La otra limitación a la que se enfrentan los traductores de este tipo de textos es a la que plantea la interrelación texto / imagen⁵³. Esta interrelación se

⁵³ Alberto Barrera y Vidal se expresa en los siguientes términos acerca de esta interrelación texto / imagen: “Es en la historieta donde confluyen con mayor acierto dos medios de comunicación o, si se quiere, dos lenguajes o códigos: el texto (es su aspecto verbal) y la imagen (su lado visual). Ambos códigos, por lo demás en el presente caso estrechamente unidos uno con otro hasta llegar a resultar inseparables, contribuyen a constituir un nuevo modo de expresión *sui generis* que los especialistas han calificado únicamente de logo-icónico. Por otra parte, dada su eminente función narrativa (muy acertadamente se le ha dado el nombre genérico de figuración narrativa), también

encuadra dentro del fenómeno bautizado por Mayoral, Kelly y Gallardo (1986) como “traducción subordinada”, siguiendo el concepto de *constrained translation* acuñado por Titford a principios de los años 80 aplicado a la subtitulación filmica. El concepto de traducción subordinada se refiere a la traducción que se realiza con aquellos textos que se encuentran sometidos a códigos extralingüísticos (visuales, sonoros y / o tipográficos) que condicionan la forma de proceder del traductor.

Las traducciones de cómics se encuentran, por tanto, subordinadas a lo que Zanettin (1998: 3) denomina “subtexto visual”, debiendo decantarse el traductor por un mensaje que tiene que ser coherente con la imagen que se está presentando en la viñeta. La teoría de Zanettin viene a evidenciar el hecho de que en el cómic no se puede separar el texto de la imagen sin que cada uno de los elementos pierda parte de su mensaje o el mensaje en su totalidad. Las imágenes y el texto se complementan, al igual que sucede en el cine, de tal forma que no se pueden separar ni dar más importancia a un elemento o a otro, sino que lo realmente importante es que ambos parámetros coexistan en la armonía perseguida por el dibujante. A este respecto, Daniele Barbieri se expresa en los siguientes términos:

La idea generalmente más difundida del lenguaje del cómic es que se trata de una yuxtaposición de un lenguaje “de las palabras” con un lenguaje “de las imágenes”. [...] Las cosas no son tan sencillas: aun cuando se tratara de una “simple” yuxtaposición, el efecto global resultaría no de las palabras por sí mismas ni de las imágenes por sí mismas, sí de sus correspondencias (Barbieri 1993: 203).

La imagen condiciona tanto al lector que resultaría prácticamente imposible pensar en un discurso no agresivo en una situación como la que se presenta en la siguiente viñeta del cómic titulado *El Cachorro y los buitres del Mar Caribe*, en la que aparecen dos personajes relacionados entre sí por un signo cinético (véase apartado b.4. del punto 4.3.) en el que el lector intuye la trayectoria de una daga, lanzada con idea de terminar con la vida de uno de estos personajes.

se puede admitir que estamos en presencia de una auténtica narrativa gráfica” (Barrera y Vidal 1995: 490).

Por su parte, Elisabeth Baur define los cómics como “formas narrativas cuya estructura no consta solo de un sistema, sino de dos: lenguaje e imagen” (Baur 1978: 23). Javier Coma pone también el acento sobre la interrelación entre texto e imagen cuando define los cómics como una “narrativa mediante secuencia de imágenes dibujadas” (Coma 1979: 9).

Imagen 3: Viñeta del cómic titulado *El Cachorro y los buitres del Mar Caribe*.



Por lo tanto, la agresividad presente en la imagen debe también trasladarse al discurso, ya que, si no se procediese así, se crearía una incongruencia entre el elemento verbal (texto) y el visual (imagen). Tal y como se puede apreciar en la viñeta, la agresividad a la que se ha hecho referencia se encuentra verbalizada en la utilización de un registro coloquial, apreciable tanto en la concatenación de las oraciones exclamativas “¡Maldición!, ¡Ahí va eso!, ¡Toma!” , como en la utilización del término despectivo “canalla”.

Obviamente, el problema que esta interrelación presenta al traductor reside en el hecho de que el discurso verbal que debe traducir se fusiona al mensaje emitido por los gráficos, por lo que dicho traductor tiene que adaptarse a la recreación de los personajes según las directrices de la editorial, a la limitación de espacio correspondiente (véase punto 4.4.1.1.) y a la interrelación texto / imagen.

Esta interrelación formada por el elemento verbal y el no verbal se complica aún más si cabe cuando en la propia imagen aparece algún mensaje escrito relacionado con el texto de los bocadillos y / o cartuchos (por ejemplo, en el caso de que en la imagen aparezca algún cartel publicitario) o cuando los personajes retratados utilizan algún gesto de gran carga cultural. En estos casos, el traductor puede plantearse la opción de traducir el texto y adaptar el gesto a la CM. Sin embargo, esta opción implicaría probablemente la necesidad de realizar una modificación en la imagen, ante lo que las editoriales suelen mostrarse bastante reacias esgrimiendo razones éticas (respeto al autor original) y económicas (coste elevado).

4.4.2. Limitaciones lingüísticas

En este apartado se analizan las limitaciones lingüísticas más relevantes que presentan los cómics tales como la importante presencia de un recurso como las onomatopeyas, las limitaciones relativas a la traducción de títulos y nombres propios y la utilización de un lenguaje eminentemente tabú engarzado dentro de un registro muy coloquial.

4.4.2.1. Onomatopeyas

Como retos lingüísticos para el traductor, un apartado por sí solo merece la cuestión de las onomatopeyas. En cuanto al lenguaje onomatopéyico, resulta muy importante señalar la proliferación de las onomatopeyas de origen anglosajón en los cómics españoles, habida cuenta de que el inglés es una lengua más prolífica que el castellano en lo que se refiere a la creación de este tipo de figuras lingüísticas. Tal y como se indicó en el punto 4.2., probablemente debido al auge de los cómics estadounidenses desde los comienzos del género en nuestro país y a la familiaridad del lector hispanohablante ante este tipo de expresiones, las onomatopeyas de origen anglosajón se prefieren en muchos casos a las españolas, tal y como ocurre con expresiones como “bang” en lugar de “pin, pan o pun” (Castillo 2004: on-line). En cuanto a las causas de esta proliferación de las onomatopeyas en inglés, Gasca y Gubern achacan su auge a la imposibilidad en muchas ocasiones de eliminarlas de las viñetas, universalizándose así su uso frente a las onomatopeyas en otras lenguas:

Para aumentar su expresividad, las onomatopeyas de los cómics han recibido con frecuencia un tratamiento gráfico privilegiado, de gran vistosidad, tamaño y relieve plástico, de modo que no ha resultado muchas veces posible eliminarlas de las viñetas en las traducciones de los cómics exportados de Estados Unidos, lo que ha contribuido decisivamente a universalizar muchas onomatopeyas de origen inglés, idioma rico, por otra parte, en expresiones fono-simbólicas (Gasca y Gubern 1994: 578).

De hecho, a veces la onomatopeya forma parte de la imagen de la viñeta, por lo que, en estos casos, se plantea el dilema moral de si el rotulista tiene potestad para modificar la viñeta creada por un artista / dibujante. En el caso de

autores como, por ejemplo, Walter Simonson (1946, -), autor estadounidense de cómics famoso por las historias de *Thor*, se da además la circunstancia de que impregna sus onomatopeyas con un estilo propio muy peculiar que nadie se plantearía modificar. Santoyo, por su parte, apunta que en este tipo de casos “la dificultad técnica es considerable, y se deja por lo tanto en el original, sin traducción” (Santoyo 1989: 169).

Un ejemplo de la dificultad técnica a la que apunta Santoyo queda claramente reflejado en la siguiente viñeta de *Batman, el regreso* (1986), en la que, como se puede observar, se utiliza la onomatopeya del ruido provocado por un helicóptero, no con el fin de ser leída, sino con el objetivo de ser entendida, es decir, lo que se pretende con esta onomatopeya es que el lector tenga la sensación de que el helicóptero provoca un ruido ensordecedor (de ahí, también las dimensiones de la onomatopeya). De esta forma, el propio diseño de las onomatopeyas provoca una serie de sensaciones en el lector, convirtiéndose así en un mensaje gráfico de gran relevancia.

Imagen 4: Viñeta del cómic titulado *Batman, el regreso*.



La constatación realizada por Gasca y Gubern (1994) puede también corroborarse con la viñeta que se presenta a continuación de *El Capitán Trueno* (1991), en la que la onomatopeya representa el ruido sordo que se emite al lanzar un cuchillo apoyado en el efecto que provoca la progresiva disminución del tamaño de las letras a medida que se va alejando el puñal:

Imagen 5: Viñeta del cómic titulado *El Capitán Trueno*.



El autor del cómic puede, sin embargo, optar por no utilizar ninguna onomatopeya, ya que con este recurso se podría perder dramatismo en la escena. En la dramática viñeta de *Fanfulla* (1983) que se presenta a continuación, se podría haber utilizado el BOOM tradicional, pero probablemente la escena no hubiese sido tan gráfica:

Imagen 6: Viñeta del cómic *Fanfulla*.



En el terreno traductológico, autores como Mayoral (1992) defienden a ultranza la traducción de las onomatopeyas con el fin de acercar al máximo el texto al lector final. Filipetto (1995), por su parte, respeta la opinión de Mayoral, pero afirma que lo que prima finalmente es la opinión y capacidad del editor, es decir, que la traducibilidad de las onomatopeyas va a depender del coste que le suponga al editor modificarlas (trabajo del rotulista que tiene que proceder a cambiar la onomatopeya, trabajo del traductor, etc.).

La cuestión que cabría plantearse en este sentido es si el hecho de dejar unas onomatopeyas sin traducir u optar por un préstamo léxico afectaría a la

comprensión del mensaje por parte del lector meta, que es, al fin y al cabo, lo que se debe pretender con toda traducción. La respuesta a esta cuestión habría que encuadrarla en un contexto en el que, en la mayoría de las ocasiones, el lector entiende perfectamente las onomatopeyas que no se traducen debido, como se ha comentado anteriormente, al hecho de que está acostumbrado a visualizar onomatopeyas, sobre todo, de origen anglosajón (téngase en cuenta que autores españoles tan importantes como Francisco Ibáñez utilizan onomatopeyas anglosajonas en sus tiras cómicas).

A esta “educación” del lector español hay que añadir que la situación que se representa en las viñetas suele ser lo suficientemente clara como para que el lector comprenda el significado de la onomatopeya, además de que, como se ha analizado anteriormente, la rotulación de la propia onomatopeya es enormemente eficaz para la comprensión del mensaje que se pretende comunicar. De esta forma, independientemente de la solución por la que opte el traductor de cómics, el objetivo que debe primar en su trabajo es el traslado efectivo del mensaje expresado en el TO al TM, restringido por unas pautas de formato y lingüísticas específicas e insertado dentro de una CM determinada.

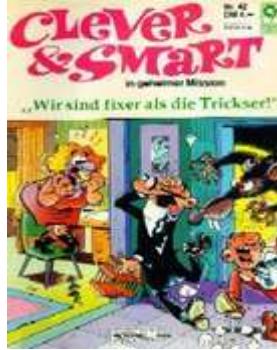
4.4.2.2. Limitaciones en la traducción de títulos y nombres propios

Otro reto que se le plantea al traductor de cómics es la cuestión de la traducción del título o la traducción o no de los nombres propios de los personajes. En este contexto, es necesario tener en cuenta que los personajes de estos cómics perviven a lo largo de muchos años por lo que resulta importante mantener una homogeneidad de criterios en lo concerniente a sus nombres para que puedan ser identificados por el público lector durante el periodo de tiempo que se publique el cómic. En algunos casos, son las propias editoriales las que indican a sus traductores cómo se deben traducir los nombres de los personajes o si desean mantener el nombre en su lengua original.

Hoy día, los nombres propios generalmente no se traducen, aunque siempre con excepciones tan importantes como el caso de Mortadelo y Filemón, a

los que en alemán se les conoce como *Clever & Smart*⁵⁴ (aunque también aparecieron en un principio como *Flip & Flop*):

Imagen 7: Portada de *Clever & Smart*.



Además del éxito de los cómics de Ibáñez en Alemania, su obra ha sido traducida a otras muchas lenguas, produciéndose en algunos casos unas traducciones realmente curiosas de los nombres de sus protagonistas:

- Mort & Phil, en inglés.
- Paling & Ko, en holandés.
- Mortadelo e Salaminho, en portugués (Brasil)
- Mortadela e Salamão, en portugués (Portugal)
- Flink och Fummel, en sueco
- Flip & Flor, en danés
- Mortadel et Filemón, en francés (también Futt et Fil)
- Mortadella e Filemone, en italiano (también Mortadello e Polpetta)
- Αντιρίξ και Συμφωνίξ (*Antirix kai Symphonix*, pronunciado *Andirix ke Simfonix*), en griego
- Älli ja Tälli, en finés
- Clever & Smart, en noruego, checo y alemán

⁵⁴ En alemán se trata de los personajes Fred Clever y Jeff Smart. El jefe de estos personajes ha recibido el nombre de Mister L., mientras que la secretaria ha pasado a llamarse Ophelia.

Tal y como el propio autor declaró en una entrevista en marzo de 2008, el magnífico éxito obtenido por estos cómics en Alemania se debe a la gran labor realizada por el traductor, quien ha sabido “adaptar” perfectamente el contenido a la CM: “Los *gags* que yo hago gustan en todo el mundo. En Alemania tuvimos la enorme suerte de contar con un traductor genial, que supo adaptar muy bien la forma de hablar, la psicología del personaje a su propio guión y se empezó a vender muy bien allí” (Ibáñez 2008: on-line).

- Zriki Svargla & Sule Globos, en serbo-croata
- Dörtgöz ve Dazlak, en turco

Como se puede desprender de esta gran variedad de nombres, las editoriales han optado, en un gran número de casos, por la adaptación a la CM (véase punto 3.3.1.2.2.). Tal y como además indica Castillo Cañellas, en ocasiones “de la adaptación se encarga el propio público, por ejemplo, Superman > Supermán, caso curioso porque ya está incluso lexicalizado en nuestro idioma (‘Es un supermán’). En otros casos conviven dos nomenclaturas, la original y la española (Spiderman, El Hombre Araña), si bien una de ellas tiende a superar a la otra” (Castillo 1996: on-line).

El mismo autor se hace eco de algunos casos en los que la adaptación no obtuvo aceptación entre los lectores meta, tal y como sucedió con la desafortunada traducción primigenia al castellano del personaje Daredevil (término que significa “temerario”) que, en un principio, se tradujo por Dan Defensor con el fin de ser coherente con la doble D que este héroe luce en su vestimenta. Tras reconocerse la poca aceptación del nombre entre el público hispanohablante y producirse un cambio de editorial, hoy día el cómic se publica con el nombre original de *Daredevil*, añadiéndosele el sobrenombre de “El hombre sin miedo”:

Hay que agradecer a Forum que se desviara en 1983 de la senda trazada originalmente por Vértice y devolviera al personaje su nombre original al mismo tiempo que iniciaba la publicación de sus historias más esplendorosas. Un factor importante para el mantenimiento de su nombre original puede ser el hecho de que por aquellas fechas el inglés ya se había integrado plenamente en el sistema educativo español (Castillo 1996: on-line).

Tal y como se desprende de las palabras de Castillo, las editoriales suelen ser las encargadas de optar por un determinado título del cómic en cuestión y de sus personajes, en función de los resultados de mercado que se prevean y de las circunstancias que rodeen a los receptores finales (como, por ejemplo, un mejor conocimiento de la lengua inglesa).

En el caso tanto de los títulos de los cómics como de los personajes, se puede optar por los siguientes tres recursos: traducción literal, adaptación o nueva creación. En el caso de la traducción literal, se entiende que el receptor meta entenderá las connotaciones socioculturales implícitas. Si se recurre a la

adaptación, suele ser porque con una traducción literal se perderían dichas connotaciones, mientras que, en el caso de la nueva creación (fenómeno que se constata con gran asiduidad en los títulos de las películas), se entiende que el nuevo título atraerá más a los lectores que el original, a la vez que se intenta que el título guarde relación con la trama. Sin embargo, tal y como se ha podido observar en el ejemplo anterior de *Daredevil*, al final el público y las circunstancias imperantes en un determinado periodo de publicación son los factores decisivos en la elección de un determinado título.

4.4.2.3. Lenguaje tabú

A caballo entre las limitaciones puramente lingüísticas y las pragmático-culturales podría ubicarse la utilización de un lenguaje tabú presente en algunos cómics. El sistema que rige las distintas lenguas genera expresiones en torno a sistemas de referencia diferentes, de forma que, por ejemplo, el inglés se basa principalmente en expresiones de naturaleza escatológica (“shit”) y sexual (“fuck”), mientras que el castellano utiliza sistemas de referencias pertenecientes a las esferas de la religión, la familia y el sexo. El alemán se asemeja en parte al inglés en tanto que su mayor base de referencia tabú se relaciona con contenidos escatológicos en torno al lexema “Scheiße”.

El lenguaje de los cómics, al ser eminentemente coloquial, se surte de todo tipo de expresiones calificadas como “tabú”, por lo que el traductor debe ser consciente en todo momento de la existencia de diferentes sistemas de referencia según la cultura.

4.4.3. Limitaciones contextuales

Aplicando el planteamiento de Reiß y Vermeer (1996: 133-135) a la traducción de cómics, se puede establecer una distinción entre el contexto situacional y el contexto sociocultural. El contexto situacional está determinado por el eje espacio-tiempo, es decir, se trataría del lugar y el momento en que se produciría el cómic original que probablemente difiera, en mayor o menor medida, del momento espacial y temporal de recepción del mismo y, ampliando este concepto, de su traducción. El contexto sociocultural en el que se encuadra el

TO es, obviamente, distinto al que presenta el TM, ya que, por regla general, los conocimientos socioculturales de la CO y la CM apenas coincidirán.

Esta reflexión es importante, ya que, por regla general, se produce un desfase entre la producción del cómic original y su traducción que, en algunos casos, puede ser de años. En relación con las marcas culturales, dicho desfase puede provocar también que el grado de familiarización de los receptores del TM ante determinados referentes se vea mermado, teniendo el traductor que realizar una serie de toma de decisiones que podrían provocar la actualización de determinados mensajes.

En el caso, por ejemplo, de un cómic en el que se hiciese referencia a Margaret Thatcher como la “Dama de Hierro” cabría esperar que el lector británico entendiese perfectamente las connotaciones de régimen político férreo que implica esta figura, ya que se trata de un personaje de gran calado en la sociedad británica a través de los tiempos. La cuestión que cabría plantearse es qué sucedería con esta referencia si se decidiese traducirla en el año 2009 al castellano, puesto que, con mucha probabilidad, los lectores españoles menores de 20 años no entenderían todo lo que implica el personaje en cuestión (si es que realmente llegan a identificarlo).

En el formato del cómic, esta complejidad se acentúa aún más al poder contemplar en imágenes al personaje en cuestión, por lo que el debate vuelve a estar servido: ¿se opta por modificar la imagen, en caso de que fuese posible?, ¿se decide realizar una traducción literal y perder la referencia a un contexto sociocultural británico determinado? O ¿se opta por una explicación de la referencia?

4.4.4. Limitaciones pragmático-culturales

Partiendo de nuevo de la importante interrelación entre lengua y cultura descrita en el capítulo 2, el traductor debe ser consciente, desde el momento en que decide comenzar una traducción, del tipo de texto que está manejando y plantearse la importancia que las marcas culturales tienen en dicho tipo de texto. En el caso de la traducción de cómics, resulta evidente constatar que los elementos culturales forman una parte esencial de los diálogos de los personajes,

por lo que el traductor deberá plantearse cómo tratar dichos elementos y mantener, siempre que sea posible, una homogeneidad de criterios durante su traducción.

Tal y como se ha comentado anteriormente, el humor está íntimamente ligado a los valores morales y a las tradiciones de una comunidad, vinculados, a su vez, a una cultura determinada. Al ser un elemento tan inherente a la cultura de la que parte, “es posible que el humor sea entendido de diferentes maneras por diferentes sociedades y lo que a un grupo social le parezca cómico a otro le resulte indiferente o incluso lo rechace al percibirlo como una amenaza” (Smith, García y Gómez 2007: 486), aunque tampoco es menos cierto que existen elementos humorísticos universales basados en experiencias comunes a todos los seres humanos (véase Hickey n.d.: on-line).

En el caso de las culturas española y alemana, por ejemplo, queda claro que, a pesar del contexto europeo común y de la probable existencia de universales humorísticos también compartidos por ambas sociedades, el investigador se enfrenta a dos formas diferentes de ver la vida y, por supuesto, de entender el humor, tal y como se desprende de la obra de Santana:

Wenn man [sp.] *humor* [cursivas del texto] mit [dt.] ‘Humor’ vergleicht, stellt man fest, dass der spanische Humorbegriff mentalitätsgeschichtlich, insbesondere durch die literarische Figur des Quijote, angereichert ist. Dieser Einfluss trug zur Herausbildung einer gesellschaftlichen, kollektiven Komponente des spanischen *humor* [cursivas del texto] bei. Beim deutschen ‘Witz’ dagegen findet man vor allem im Unterschied zum [sp.] *chiste* [cursivas del texto] die Komponente der individuellen Schlagfertigkeit (Intellektualität), die auf die pragmatischen Fähigkeiten eines einzelnen gestreichten Menschen zurückzuführen ist (Santana 2006: 407).

Retomando de nuevo el formato del cómic, resulta importante destacar que, por razones obvias, el proceso de traducción de las marcas culturales se ve enormemente afectado por la interrelación texto / imagen (véase punto 4.4.1.2.).

Tal y como se ha comentado anteriormente, una de las posibles soluciones ante una situación en la que se considere que las marcas culturales son demasiado complejas para su traducción podría ser la modificación de la imagen. Sin embargo, como se ha enfatizado en el punto 4.4.1.2., se presentan una serie de impedimentos para proceder de esta manera que abarcan desde los planteamientos

éticos, es decir, no entrometerse en la obra de un artista y su público⁵⁵, los parámetros técnicos (por no contar normalmente con los medios suficientes para cambiar la imagen) o económicos (al no disponer del apoyo monetario necesario por parte de la editorial).

Una vez descartada la modificación de la imagen, cabría plantearse con qué otros protocolos de actuación cuenta el traductor a la hora de proceder a la traducción de los elementos culturalmente marcados.

Para resolver estos problemas traductológicos que implican una gran carga pragmático-cultural, el traductor debe desplegar toda una serie de recursos que pueden abarcar desde la adición de elementos diferentes a los que aparecen en el TO, la adaptación de los recursos que aparecen en la LO a la LM hasta la supresión de determinados detalles que resultarían totalmente desconocidos para el lector final.

Tal y como se ha venido comentando anteriormente, todos estos protocolos de actuación deben estar al servicio de la función lúdica que prevalece en estos textos, persiguiendo en todo momento provocar el mismo efecto en el lector del TM que en el del TO. Al servicio de esta función lúdica, el traductor debe desplegar una gran dosis de imaginación con el objetivo de buscar una adaptación que en muchos casos no llega a ser posible, sobre todo, cuando se trata de juegos de palabras muy marcados culturalmente o se hace referencia a determinadas tradiciones muy típicas de una determinada cultura. En estos casos, el traductor debe ser lo suficientemente ingenioso como para buscar una realidad equivalente que se corresponda con la imagen que el lector observa en el dibujo u optar por una traducción literal con su consabida pérdida de humor para el lector final. En caso de recurrir a una traducción literal, el traductor es consciente de que en su texto se está produciendo una pérdida, por lo que intentará compensar esta

⁵⁵ Con respecto a esta no intromisión entre el autor original y su obra por parte del traductor, autores como Stackelberg plantean la cuestión en torno a la traducción del humor, expresándose con gran rotundidad en los siguientes términos: “The question is, however: should the translator be allowed to make us laugh at his own ideas rather than at those of the author? We do not think so” (Stackelberg 1988: 12). Tal y como indica Santana, este planteamiento pone de manifiesto una cuestión metodológica diferenciándose entre un carácter prescriptivo (¿cómo se debe traducir?) y descriptivo (¿cómo se traduce algo?): “Diese Ansicht versteht sich als programmatische Vorschrift und knüpft an eine weitere Unterscheidung methodologischer Natur innerhalb der Translationswissenschaft an, und zwar an die altgediente Einteilung in präskriptive (wie muss man übersetzen?) und deskriptive (wie wird übersetzt? bzw. wie ist übersetzt worden?) Ansätze” (Santana 2006: 17).

merma de humor en otro lugar del texto (véase punto 3.3.1.2.2.). Ésa parece ser la clave en la traducción de las marcas pragmático-culturales que aparecen en los cómics: la búsqueda de compensación⁵⁶ y de equilibrio de los protocolos de actuación ejecutados al servicio de la función lúdica de este tipo de textos. En el caso de que la pérdida del efecto humorístico sea inevitable durante el proceso de traducción de las marcas pragmático-culturales se incurriría en lo que Fuentes denomina “ruido cultural”, es decir, “el grado de presencia de elementos culturales externos al contexto cultural del receptor” (Fuentes 2000: 57).

A pesar de la presencia de esta interferencia cultural y siguiendo la estela de Toury, Fuentes (2000: 57) considera que se sigue garantizando el trasvase cultural. Según Fuentes, la presencia de ruido cultural será inversamente proporcional a la capacidad de “permeabilidad estereotípica” de la CM, es decir, el grado de predisposición de los receptores finales a acoger elementos culturales ajenos. De esta forma, cuanto mayor sea el grado de permeabilidad, más débil será el ruido cultural. A este concepto habría que añadir el fenómeno de la evolución diacrónica, esto es, la aceptación de estos elementos culturales extraños debido a una exposición continuada a dichos elementos durante un largo periodo de tiempo:

El grado de ruido, o trasvase de comunicación efectiva, vendrá determinado por la presencia, frecuencia, conocimiento, familiaridad y *permeabilidad estereotípica* [cursivas del texto] de los receptores de la lengua y cultura metas. Acuñamos este término como el nivel de disposición o actitud social de receptividad de los receptores (espectadores) hacia la progresiva disolución o asimilación de marcadores estereotípicos socioculturales. La frecuencia de aparición y el factor tiempo (la evolución diacrónica) calan en esa permeabilidad del receptor, que en

⁵⁶ Tras varios años de experiencia como docente en los primeros años de los estudios de Traducción e Interpretación, resulta interesante constatar la tendencia de los estudiantes a considerar este protocolo de actuación del traductor como una desviación grave, probablemente debido al hecho de la gran orientación inicial de los alumnos hacia el TO. Cuando estos alumnos van adquiriendo la suficiente experiencia traductora, comienzan a entender la importancia de recurrir a la compensación cuando el traductor estime oportuno. Toury insiste en la importancia del recurso de la compensación en la clase de Traducción utilizando como ejemplo la situación de tener que traducir un texto con abundancia de metáforas, para lo que propone que el estudiante principiante “juegue” con las características textuales y se “despegue” del TO: “Se podría enseñar a no intentar reconstruir todas y cada una de las metáforas vivas allí donde aparecen, únicamente porque es ahí donde están. De forma alternativa se podría enseñar a recurrir a otras metáforas de la lengua meta, que se localicen en otro lugar. De este modo, la *aparición* [cursivas del texto] de metáforas vivas, o la *densidad* metafórica [cursivas del texto], se mantendrían como característica textual, lo que equivaldría a dar prioridad a consideraciones ‘globales’ frente a ‘locales’ al tiempo que se hacen concesiones en las correspondencias a niveles inferiores [...]” (Toury 2004: 344).

muchos casos acaba reconociendo determinados elementos ajenos a la propia cultura o contexto social, incorporándolos a los propios esquemas lingüístico-culturales. Podríamos decir en este sentido que “la cultura es contagiosa” (Fuentes 2000: 57).

De cualquier manera, independientemente de la capacidad de permeabilidad estereotípica que se le presuponga a una determinada cultura, el traductor intentará no producir ningún ruido cultural o, en caso de que esto sea imposible, minimizar al máximo el nivel de ruido cultural en su traducción.

4.5. Situación actual del mercado de cómics en España

El mercado del cómic, como el resto de mercados, se rige por la ley de la oferta y la demanda, por lo que el interés principal de cualquier editor es que sus productos se comercialicen con facilidad, obteniéndose unas cifras de ventas que le resulten atractivas.

Como en muchas otras ocasiones, el mercado actual de cómics se encuentra marcado por una falta de autonomía de los tres elementos mercantiles involucrados: el productor, el producto y el consumidor. El productor, es decir, el autor del texto original no suele tener la posibilidad de actuar de forma autónoma, ya que se rige por las normas de la editorial. Por otra parte, la editorial tampoco tiene autonomía de actuación porque se rige por las demandas del lector y a esto hay que añadir que, el lector, por su parte, tampoco es autónomo, ya que el mercado puede estar manipulando sus deseos sin que ni siquiera llegue a ser consciente de este hecho.

En medio de todo este barrizal de entramados mercantiles aparece la figura del traductor, quien, además de hacer frente a todas estas complejidades externas, tiene que confrontarse con las complicaciones técnicas que plantean este tipo de textos y la escasez de medios para solventarlas. Daniel Castillo Cañellas resume todos estos problemas al referirse a ellos como “complicaciones técnicas que dificultan la tarea del traductor” y reconoce que estas mismas trabas se pueden encontrar en otro tipo de actividades, aunque es mucho más fácil acceder a los recursos económicos en otros sectores: “Las complicaciones técnicas que dificultan la tarea del traductor no son patrimonio exclusivo de esta especialidad, pero la posición económica más próspera de que gozan otros campos, como el

cine, los colocan en mejor situación a la hora de encontrar soluciones para los problemas propios del medio” (Castillo 1996: on-line).

Además de no contar, en muchas ocasiones, con los medios necesarios, el traductor tiene que hacer frente a la premura temporal, que se ha convertido hoy día en la tónica general de cualquier tipo de traducción en cualquier par de lenguas. De esta forma, el traductor de cómics se enfrenta a una lucha diaria tanto en el plano técnico (no poder acceder a todos los recursos técnicos deseados, tales como programas de traducción asistida, glosarios especializados, etc.) como en el plano temporal al tener que aceptar plazos de entrega que, en muchísimos casos, rozan lo inhumano.

En el terreno profesional, a todos estos factores habría que añadir el hecho de que en España se aprecia una gran ausencia de traductores especialistas en la traducción de este tipo de textos, coincidiendo esta situación además con la escasa investigación traductológica que se ha venido desarrollando en relación con el cómic, cuyo interés parece haberse desviado hacia otros campos “de mayor prestigio”.

Ante este panorama, parece ser que, en un futuro próximo, no se va a contar con muchos traductores profesionales que se vayan a dedicar a la traducción de cómics, por lo que se seguirá echando mano de traductores *amateurs* que en muchos casos no tienen la competencia lingüística deseada para desempeñar esta labor.

Por todas estas razones, la situación actual de la traducción en España no es todo lo favorable que cabría esperar, si se tiene en consideración la cantidad de lectores hispanohablantes repartidos por todo el mundo que podrían ser potenciales clientes de cómics traducidos mayoritariamente desde el inglés.

Para poder atraer un mayor número de lectores hacia este medio y mejorar el estado maltrecho del mercado historietístico del país, probablemente se necesiten medidas que abarquen varios sectores, desde la mejora de los medios técnicos que rodean a los proveedores de las editoriales hasta una mayor presencia en campañas de publicidad.

Si se encuadra a la figura del traductor dentro del grupo de proveedores de las editoriales, quizás el acento debería ponerse en la importancia de la publicación de traducciones de calidad que gocen de un elevado nivel de

aceptabilidad por parte del lector final, lo que, en definitiva, vuelve a cerrar el círculo mercantil ya que repercutirá positivamente en los beneficios del editor.

En definitiva, para que la situación del cómic en España pueda mejorar, todos los agentes involucrados en su elaboración y comercialización deberían ser conscientes de las infinitas posibilidades que ofrece este medio a todos aquellos que quieran acercarse a él con el respeto de encontrarse ante una forma textual con unas características propias muy concretas que ha marcado la memoria colectiva de multitud de generaciones.

4.6. Conclusión

Los retos a los que el traductor de cómics se enfrenta enlazan directamente con las limitaciones que caracterizan al género: limitaciones de formato, lingüísticas, contextuales y pragmático-culturales.

La reducción de espacio de los bocadillos como limitación de formato, la aparición de onomatopeyas como limitación lingüística y de referentes culturales como limitación pragmático-cultural conforman tres ejemplos de los continuos retos a los que debe enfrentarse el traductor de este tipo de textos. A todas estas limitaciones habría que añadir la finalidad humorística que prevalece en estos textos y que se ve representada en la aparición de chistes, juegos de palabras, etc.

En definitiva, el traductor de cómics debe ser consciente del tipo de texto con el que se está enfrentando y de las características innatas a él, tales como los posibles cambios que se pueden producir dependiendo de las limitaciones de formato que éstos presentan, además de analizar el tratamiento que se hace en este tipo de textos de la lengua que, aunque representada por registros muy distintos, retrata generalmente un habla eminentemente coloquial reflejada en forma de diálogo entre personajes.

De esta forma, el arma del que se puede valer el traductor para hacer frente a estos retos es un conocimiento efectivo tanto de la LO como de la LM, así como de las culturas que impregnan ambas lenguas y de los recursos humorísticos de los que se surte el texto.

4.7. Resumen

Todos los fundamentos y los planteamientos presentados en este capítulo se incluyen en la siguiente tabla a modo de visión sinóptica de todo lo descrito en estas páginas:

EL MUNDO DEL CÓMIC	
PLANTEAMIENTO CONCEPTUAL	¿Historieta, tebeo o cómic?
PLANTEAMIENTO LITERARIO	<p>Denominación peyorativa como literatura popular o trivial, subliteratura o infraliteratura. Hoy día, se ha bautizado como “paraliteratura”. Se trata de una forma narrativa con unas características muy determinadas de contenido (lo que se cuenta) y continente (formato).</p>
PLANTEAMIENTO HISTÓRICO	<p>Dificultad a la hora de fijar los orígenes del cómic. Se ha consensuado que los orígenes se remontan a los cuentos de imágenes de Rodolphe Töpffer.</p> <p>Durante la primera mitad del siglo XX, se constató un predominio de textos provenientes de EE.UU. En los años 60 comenzaron a surgir cómics de calado internacional en Francia, Italia, Alemania, Bélgica, España y Argentina.</p> <p>La historia del cómic en España:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Finales del s. XIX y principios del s. XX: periódicos para la infancia. • 1915-1921: Función lúdica con publicaciones como <i>TBO</i>, <i>Dominguín</i> y <i>Pulgarcito</i>. • Años 30: “edad dorada del tebeo”. • Guerra Civil: los tebeos como arma propagandística del régimen. • Posguerra: Censura. • Años 50: Barcelona se convierte en el centro editorial de cómics.

<p>PLANTEAMIENTO HISTÓRICO (Continuación)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comienzos de los años 90: Reducción en la publicación de cómics debido al auge de la televisión y el cine, aunque se detecta un aumento de la producción de <i>mangas</i> japoneses. • Hoy día: Internet hace que el interés por el género vaya en aumento.
<p>CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DEL CÓMIC</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estructura predominantemente narrativa con función lúdica. • Integración de elementos verbales e icónicos. • Onomatopeyas. • Código específico de lectura. • Orientación a una difusión masiva.
<p>RETOS ESPECÍFICOS QUE PLANTEA LA TRADUCCIÓN DE CÓMICS</p>	<p>1) LIMITACIONES DE FORMATO: LIMITACIÓN DE ESPACIO E INTERRELACIÓN TEXTO / IMAGEN</p> <p>A) Limitación de espacio: La reducción de espacio puede llegar a repercutir considerablemente en la transmisión del mensaje. Soluciones: Suprimir la información prescindible, recursos de formato (reducir el cuerpo de la letra, recursos gráficos de los bocadillos, etc.) y recursos lingüísticos (recortar la expresión).</p> <p>B) Interrelación texto / imagen: Traducción subordinada (Mayoral, Kelly y Gallardo 1986), subtexto visual (Zanettin 1998).</p> <p>2) LIMITACIONES LINGÜÍSTICAS</p> <p>A) Onomatopeyas: Proliferación de onomatopeyas de origen anglosajón. En la mayoría de los casos, se detecta la imposibilidad de eliminarlas (dilema moral + dificultades técnicas).</p>

<p>RETOS ESPECÍFICOS QUE PLANTEA LA TRADUCCIÓN DE CÓMICS (Continuación)</p>	<p>B) Limitaciones en la traducción de títulos y nombres propios: La editorial decide en función de la aceptabilidad que prevean por parte del mercado. Opciones de traducción de títulos y personajes: traducción literal, adaptación a CM y nueva creación.</p> <p>C) Lenguaje tabú: El traductor debe ser consciente de los diferentes sistemas de referencia según la cultura.</p> <p>3) LIMITACIONES CONTEXTUALES:</p> <p>Contexto situacional (lugar y momento en que se produce el cómic original que diferirá, en mayor o menor medida, del lugar y el momento de la recepción y de su traducción).</p> <p>Contexto sociocultural: Conocimientos socioculturales que difieren de la CO a la CM.</p> <p>4) LIMITACIONES PRAGMÁTICO-CULTURALES</p> <ul style="list-style-type: none">• Influencia de la interrelación texto / imagen, es decir, el lector recibe información tanto visual como textual.• Prevalencia de la función lúdica, ya que la finalidad última de cualquier cómic es proporcionar diversión a quien lo lee.• Posibles soluciones a estas limitaciones: modificación de la imagen, traducción literal + compensación, adición de elementos diferentes a los que aparecen en el TO, adaptación (búsqueda de una realidad equivalente en la CM que se corresponda con la imagen) y supresión de los elementos desconocidos para el lector meta.
--	---

<p>SITUACIÓN ACTUAL DEL MERCADO DE CÓMICS EN ESPAÑA</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Dependencia de los agentes involucrados del mercado (autor original, editorial, lector). • El traductor tiene que hacer frente a las complicaciones técnicas que presentan estos textos, la escasez de medios y la premura temporal. • Ausencia de traductores especialistas de cómics. • Posibles soluciones a esta situación: mejoras de los medios técnicos, campañas publicitarias de impacto y traducciones de calidad que gocen de un elevado nivel de aceptabilidad por parte del lector final.
<p>CONCLUSIÓN</p>	<p>El arma del que se vale el traductor para hacer frente a estos retos es un conocimiento efectivo tanto de la LO como de la LM, así como de las culturas que impregnan ambas lenguas y de los recursos humorísticos de los que se surte el texto.</p>

CAPÍTULO 5: DESCRIPCIÓN, SITUACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

Este capítulo se dedica a la descripción, presentación y justificación del corpus seleccionado. En primer lugar, se procede a ubicar biográfica y bibliográficamente al autor, Walter Moers, enormemente conocido entre el público germanoparlante por el humor cultural tan peculiar que caracteriza a sus obras, para pasar posteriormente a realizar una presentación comentada del corpus objeto del presente estudio: el volumen titulado *Kleines Arschloch* (1990).

En esta presentación, se ubica el corpus desde un punto de vista histórico, político y humorístico, contextualizándolo en el conjunto de la producción de Walter Moers. Posteriormente, se procede al análisis de las obras de Moers que han estado sujetas a procesos de traducción, prestando especial atención a la carencia casi total de la traducción de sus obras al castellano. Precisamente esta carencia en la traducción al castellano de obras de grandísimo impacto es la base de la justificación del corpus, es decir, se ha seleccionado un volumen de enorme repercusión en países germanoparlantes (y cada vez más en mercados internacionales) que ha pasado prácticamente desapercibido en el mercado hispanoparlante. Para conocer de primera mano los detalles de comercialización de dicho volumen, se ofrece la visión de la editorial encargada de la traducción del cómic objeto de nuestro análisis, esgrimiéndose posibles razones por las que el cómic en cuestión no ha tenido tanto éxito en nuestro país como en los países de lengua alemana.

5.1. Biobibliografía de Walter Moers

Walter Moers, natural de Mönchengladbach (Alemania), es uno de los escritores alemanes de cómics con más éxito en todo el mundo. Empezó a publicar en el año 1984, siendo su marca de identidad un punto de vista irónico del mundo y una consciente violación de lo políticamente correcto. Sus personajes de cómic más conocidos dedicados a un público adulto son los siguientes:

1) *Das kleine Arschloch (El pequeño hijoputa).*

Imagen 8: Portadas representativas de la edición alemana y española del volumen titulado *Kleines Arschloch*, donde se observa claramente la caracterización que hace Moers del personaje protagonista y su actitud irreverente.



El protagonista es un chico precoz caracterizado por un enorme sarcasmo que, con sus comentarios, consigue enervar a todos los que le rodean debido a su constante aniquilación de lo considerado políticamente correcto, sin hacer distinciones en cuanto al sexo, raza, edad o religión. En este cómic se narran las vivencias de un niño desde el momento de su nacimiento, aunque de su más tierna infancia no tenemos más información que la presencia de su madre en la sala de partos. El resto de vivencias que se retratan en el cómic muestran a un adolescente de unos 12 o 13 años que hace honor al sobrenombre de “kleines Arschloch” por el comportamiento que va demostrando en unas historias llenas de sarcasmo en las que el protagonista va poniendo el dedo en la llaga de todas las heridas de la sociedad contemporánea.

En cuanto a la apariencia física de los personajes de estos volúmenes, cabe destacar el hecho de que Moers consigue con trazos minimalistas una gran expresividad. Los elementos del personaje protagonista de Moers son su poco pelo, una enorme nariz, unas gafas bastante gruesas y un ligero encorvamiento. En definitiva, tal y como se ha definido anteriormente, el lector se enfrenta a un niño bastante precoz, aunque sus rasgos físicos más bien podrían pertenecer a un anciano.

Curiosamente, Moers no bautiza con ningún nombre propio a estos personajes protagonistas, desmarcándolos de otros personajes secundarios que aparecen en sus obras. De esta forma, Moers consigue alejarse también del recurso utilizado en la mayoría de cómics internacionalmente conocidos (recordemos *Astérix y Obélix*, *Mortadelo y Filemón*, etc.) donde los nombres propios de los protagonistas cobran tal fuerza que se convierten en el propio título del cómic. En el caso de Moers, el autor ha preferido utilizar sobrenombres que definen a la perfección a sus personajes y que, desde luego, no dejan impasible al lector.

Aparte de su peculiar apariencia física, lo que realmente caracteriza a este personaje protagonista es la insolencia con la que trata las situaciones que le toca vivir con comentarios que no dejan indiferente a nadie. Se puede afirmar, sin ningún lugar a dudas, que el personaje bautizado como “kleines Arschloch” encarna la provocación con mayúsculas, no sólo en lo que respecta a sus comentarios, sino por todo el entramado de temas que se retratan en estos cómics y que se pueden resumir en cuatro vertientes: sexo, drogas, alcohol y sorna ante los episodios más escabrosos de la historia de Alemania. Estos ejes temáticos sirven a Moers para dibujar un mundo de adultos absurdo dominado por situaciones en muchos casos embarazosas.

La idea de crear al personaje de “kleines Arschloch” le sobrevino a Moers en 1986. En 1988 apareció por primera vez este personaje en la revista satírica *Kowalski* para aparecer de nuevo dos años después en el cómic de Moers titulado precisamente *Kleines Arschloch*. Desde 1990, la editorial Eichborn publica las historias de este particular personaje. Gracias al enorme éxito que tuvo este cómic desde el principio y que se ha venido constatando a lo largo de todos estos años, el autor optó por seguir dando vida a este personaje en otras historias encuadradas en las siguientes obras: *Das kleine Arschloch kehrt zurück* (1991), *Schöner leben mit dem kleinen Arschloch* (1992), *Es ist ein Arschloch, Maria* (1992), que le valió a Moers la concesión del prestigioso premio “Max und Moritz” al mejor cómic en lengua alemana, *Arschloch in Öl* (1993) y *Du bist ein Arschloch, mein Sohn* (1995).

Sin embargo, la aparición de este personaje no ha estado exenta de críticas. De hecho, en los años 90 la BPjM (*Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*) pretendió clasificar los cómics de Moers titulados *Es ist ein Arschloch*,

Maria y Schöner leben mit dem kleinen Arschloch como no aptos para menores debido, entre otras razones, a la descripción positiva que se ofrecía del consumo de drogas.

La repercusión que el personaje de Moers ejerce en la cultura germano-parlante es tal que el propio autor ha llegado a afirmar que su protagonista ha cobrado una identidad propia, dejando a su creador en un segundo plano. En un artículo del periódico “Die Zeit” firmado por Urs Willmann, Moers se compara muy ilustrativamente con un Dr. Frankenstein moderno que ha creado un monstruo que algún día se rebelará contra su propio creador y lo acabará aniquilando: “Ich bin ein moderner Dr. Frankenstein, ich habe ein Monster geschaffen, das eines Tages seinen Erzeuger vernichten wird, schnödet Moers” (Willmann 2000: on-line).

El mayor índice de éxito de un cómic de estas características es el económico, por lo que debe tenerse en cuenta que el volumen original titulado *Kleines Arschloch* (1990) ha obtenido tal éxito en los países de habla alemana que hoy día va por la 15ª edición, sin olvidar tampoco la cantidad de objetos de *merchandising* que existen en los países de habla alemana en torno a este personaje y que abarcan desde las típicas camisetas hasta papel higiénico con su nombre⁵⁷.

En su cómic titulado *Der alte Sack, ein kleines Arschloch und andere Höhepunkte des Kapitalismus* (1993), Moers introdujo un personaje en esta serie de cómics que se ha convertido en otro personaje de culto del autor: “der alte Sack”, un enfermo terminal obsesionado con el sexo y que se queja continuamente de que, al depender de otras personas encargadas de transportarlo en silla de ruedas, al final siempre le toca visitar lugares a los que no quiere ir, tales como museos, hospitales o cementerios, por lo que el sarcasmo en sus comentarios está garantizado.

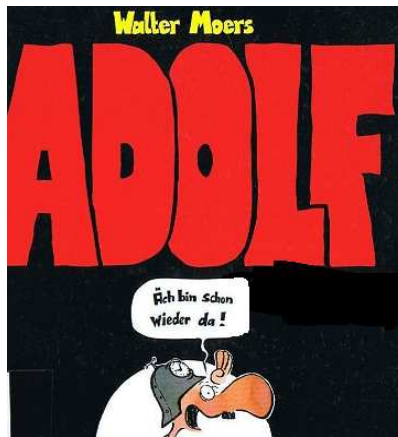
Todo lo que rodea a la figura del “kleines Arschloch” ha tenido tal repercusión en los países germanoparlantes que en 1997 se presentó la película titulada *Kleines Arschloch – Der Film*, con guión y letras de las canciones de Moers. En

⁵⁷ Urs Willmann plasma claramente en su artículo la gran importancia del *merchandising* en torno a la figura de este personaje: “[...] ein Kleines Arschloch-T-Shirt hier, ein Kerzenleuchter in Arschlochform dort. Es begann die Hochblüte des radikalen Comic-Merchandising in Deutschland. Arschloch auf der Küchenschürze, Arschloch als Film, Arschloch auf Unterhose und Klopapier” (Willmann 2000: on-line).

2006, se estrenó una segunda película en la que aparecen los dos personajes de culto de este autor titulada *Das kleine Arschloch und der alte Sack: Sterben ist Scheiße*, en la que Moers se dedicó a escribir el guión.

2) *Adolf, die Nazisau*⁵⁸. Moers se vale de este personaje, un Adolf Hitler ubicado en el mundo actual, para ironizar hasta el absurdo en torno al régimen nacionalsocialista.

Imagen 9: Caracterización que Moers hace de Hitler en uno de sus volúmenes.



Esta visión moderna de Moers, que presupone una enorme libertad a la hora de tratar la figura de Hitler, contrasta con la idea preconcebida en Alemania durante muchos años de que sería inviable hacer bromas sobre los nazis. Tal y como Peter Finn refleja en su artículo del periódico “Washington Post” con fecha 12 de septiembre de 2000 titulado “Hitler Humor, Once Taboo, Finds Audience in Germany”, este tabú que rondaba las mentes de los ciudadanos empezó a cambiar gracias en parte a estos cómics. Tal y como se recoge en dicho artículo y siguiendo las palabras de Oliver Maria Schmitt, antiguo editor jefe de la revista satírica *Titanic*, si se despoja a Hitler del contexto político y se muestra ante nuestros ojos como un ser ridículo, se consigue olvidar la autoridad que ha ejercido este personaje durante muchos años sobre la sociedad alemana: “[...] But he was a ridiculous figure, an idiot. If you leave out the political background and

⁵⁸ Obsérvese que en esta ocasión no se ofrece la traducción del cómic en cuestión ya que hasta la fecha no se ha traducido al castellano.

show him just as a ridiculous figure, then you take away his authority. You remove him from the shrine where seriousness had put him” (Finn 2000: on-line).

Dentro de esta vertiente en la que se vuelve a tratar de nuevo la figura de Hitler tras muchos años de tabúes, miedos y cierto afán de ocultación de hechos que, al fin y al cabo, ya han pasado a formar parte de los libros de la historia moderna más negra, Moers ha querido enfrentarse a la figura de Adolf Hitler ensañándose con él hasta la saciedad y utilizando para ello un humor ácido que no deja impasible a nadie. El tratamiento de la figura de Hitler por parte de Moers comenzó su singladura en 1997 con la publicación de una tira en la que al dictador se le había olvidado cómo se dibujaba la esvástica nazi.

A esta tira le siguieron dos cómics (*Adolf* en el año 1998 y *Adolf, Teil 2*, un año después) en los que Moers vuelve a hacer gala del humor ácido que le caracteriza cuando se trata de describir la figura de Hitler. Una buena dosis de este humor ácido la descarga en el primero de estos cómics, en el que dibuja a un Hitler que, tras haber vivido varios años en las cloacas, se encapricha de los *tamagotchis*. Este Hitler de Moers se reencuentra con Hermann Göring⁵⁹ que se ha convertido en una prostituta travesti de burdel y, todo ello, aderezado con una paliza a manos de un grupo de neonazis.

Como colofón a estos volúmenes sobre la figura de Hitler, especial revuelo ha causado su cómic *Adolf. Der Bonker* que data del año 2005 y que retrata con gran sarcasmo los últimos días de Hitler en el búnker, cuya repercusión mundial se ha producido gracias a la animación audiovisual que el propio Moers ha realizado de esta especial visión de Hitler resguardado de los ataques de los Aliados en su refugio. En esta animación se muestra a Adolf Hitler desnudo en el baño de su búnker acompañado por su perrita Blondie de forma que, mientras la aviación aliada arrasa Berlín, Hitler debate consigo mismo y con los patitos de su bañera el tema de la capitulación. Finalmente, Hitler, obcecado por permanecer en el búnker y por no capitular, únicamente encuentra consuelo en su perrita Blondie. La incursión de esta animación en uno de los portales de vídeo más internacionales como www.youtube.com ha provocado que su difusión sea aún más rápida, siendo, en estos momentos, uno de los vídeos más visitados en relación con la figura de Adolf Hitler.

⁵⁹ Göring fue un destacado político y militar alemán, miembro y figura prominente del Partido Nazi, lugarteniente de Hitler y comandante supremo de la *Luftwaffe*.

Procediendo a analizar más pormenorizadamente dicho vídeo, ya que resulta probablemente el ejemplo más característico de la visión de Moers de la figura de Hitler, es importante señalar que en la página Web anteriormente citada se puede encontrar una versión con subtítulos en inglés (véase anexo I), lo que pone de manifiesto la repercusión que esta animación ha tenido en países de cultura anglosajona en contraposición al escaso impacto detectado en países hispanoparlantes⁶⁰.

Además de estos personajes de cómic que le han dado fama internacional, Moers también ha publicado novelas fantásticas tales como *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär* del año (1999), *Rumo & Die Wunder im Dunkeln* (2003) y *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004). Dentro del ámbito germanoparlante, también es destacable su colaboración con Ralf König, autor de cómics de temática homosexual, en la tira *Schwulxx-Comix* en el año 2000.

5.2. Justificación del corpus: Carencia de traducciones al castellano de la obra de Moers

El corpus seleccionado en esta investigación es el primer cómic de la serie del autor alemán Walter Moers titulado *Kleines Arschloch*. La razón principal para seleccionar este cómic viene dada por el contraste de resultados obtenidos en el mercado germano en comparación con el mercado hispanoparlante, es decir, mientras que en los países germanoparlantes estos cómics se han convertido en un verdadero culto que trasvasa generaciones y a los que rodea una enorme maquinaria de *merchandising*, en castellano únicamente existe una traducción del

⁶⁰ Esta animación parece haber tenido algo de eco en la prensa española, tal y como se puede apreciar en un artículo de Carlos Álvaro Roldán aparecido en el periódico “El Mundo” con fecha 02 de noviembre de 2006 titulado “Un bromista en el búnker”, donde se afirma que “los polémicos cómics de Walter Moers sobre el *Führer* hacen furor en la Red tras convertirse en película de animación” (Álvaro 2006: on-line). En este artículo se refleja claramente el gran impacto que los cómics de Moers y más concretamente la animación aquí comentada ha tenido en la sociedad alemana. La cuestión que se plantea en dicho artículo es si se puede hacer humor con este “siniestro asesino”. El artículo se hace eco de la propia opinión del autor al respecto: “Y Walter Moers responde lo mismo que hace siete años, cuando por primera vez llevó al *Führer* a una tira cómica: ‘Se debe’. Ya entonces provocó un gran revuelo, con multitud de críticas desde todos los sectores, amenazas de muerte y grandes alabanzas procedentes de reputados miembros de la comunidad judía” (Álvaro 2006: on-line).

Volviendo a recordar las palabras llenas de ironía del autor en una entrevista concedida a la cadena pública ZDF, en este artículo de “El Mundo” se recoge su opinión sobre el hecho de que Hitler resulte una figura tan “atractiva” para ciertos autores: “En Alemania tenemos dos iconos pop: el Papa y Hitler. La Iglesia Católica tiene los derechos exclusivos sobre Ratzinger. Pero los de Adolf son libres, así que no os extrañe que nos abalancemos sobre él como buitres” (Álvaro 2006: on-line).

primer volumen anteriormente mencionado⁶¹. Tras constatar estos hechos, el objetivo planteado consistía en estudiar las causas (tanto inherentes como externas a la traducción) que pueden provocar el escaso éxito cosechado por este cómic en lengua castellana.

Con el objetivo de analizar estas causas, se procedió, en primer lugar, a contactar con la editorial encargada de la traducción al castellano: Ediciones La Cúpula, con sede en Barcelona. Según esta editorial, son varias las causas que podrían explicar tal desajuste de éxito de público en dos países que, a pesar de las obvias diferencias culturales, no dejan de ser dos países cercanos por su pertenencia al ámbito europeo. A continuación se presenta una transcripción resumida de la respuesta dada por la editorial⁶²:

a) Saturación del mercado por el exceso de novedades. Se publican alrededor de 400 novedades mensuales de cómic. Evidentemente no existe en España el mercado suficiente para absorberlas todas. Además, este exceso de novedades dificulta también la promoción, porque tampoco hay espacio mediático suficiente para todas y, finalmente, tampoco hay espacio suficiente en las librerías para que un libro haga su recorrido. Es decir, hoy día un libro tiene que demostrar en 7-15 días de lo que es capaz en volumen de ventas para quedarse en la librería y, a no ser que se trate de un autor ya consolidado en España, el panorama para cualquier autor es desalentador.

⁶¹ Aún más sorprendentes parecen estos resultados si se tienen en cuenta las diferentes referencias editoriales de la obra de Moers dentro del contexto internacional. En el país de origen del autor, la editorial encargada de la publicación de la mayoría de sus obras es Eichborn, compartiendo protagonismo en los últimos años con la editorial Piper Verlag GmbH. Por su parte, la editorial Secker & Warburg se ha encargado de publicar en lengua inglesa las novelas de este autor tituladas *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär* (1999), *Wilde Reise durch die Nacht* (2001) y *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004), traducidas al inglés como *The 13½ Lives of Captain Bluebear* (2000), *A Wild Ride through t'e Night* (2003) y *The City of Dreaming Books* (2006), respectivamente. Curiosamente, de otras novelas de este mismo autor como, por ejemplo, *Ensel und Krete* (2000) se han vendido los derechos a países como China e Italia, sin llegar a tener mayor repercusión, sin embargo, en nuestro país.

En cuanto a la traducción de la obra de este autor al castellano, a excepción del cómic original *Kleines Arschloch* y las novelas *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär* y *Die Stadt der träumenden Bücher* (*El pequeño hijoputa*, *Las 13 vidas y media del capitán Osoazul* y *La ciudad de los libros soñadores* en castellano, respectivamente), se aprecia una carencia total en la traducción de sus obras hacia la lengua de Cervantes.

⁶² Desde aquí mi más sincero agradecimiento a la Sra. Dña. Montserrat Terores, jefa de prensa de Ediciones La Cúpula, por la enorme ayuda prestada.

b) El formato. El volumen de Walter Moers se editó en un formato determinado para insertarlo en una colección determinada. A día de hoy este formato ha quedado obsoleto. El formato de las obras es un aspecto de gran relevancia, no tanto para los lectores, para quienes quizás no importa en exceso, pero sí para las librerías.

c) El humor. Los libros de humor tienen bastantes problemas al salir de su contexto original. La experiencia nos ha demostrado que hay muchos autores de humor “europeo” que no tienen éxito en España, mientras que otros sí que cuentan con el apoyo del público, como es el caso de Ralf König y de otros muchos autores de humor “americano”.

d) Por otro lado, existe también la razón de la oportunidad. Hay obras que se editan en un momento determinado y no tienen ningún éxito y, posteriormente, por diversas circunstancias, vuelven a editarse y sí que funcionan. También puede suceder lo contrario, es decir, obras que se comercializan muy bien al principio y, de repente, dejan de venderse, obras que nunca venden nada y otras que se editan y en poco tiempo se convierten en *best-sellers*, etc.

e) Finalmente, en España, tanto en el cómic como en la novela, no se aprecia un especial interés por parte del público por obras europeas, salvo algunas excepciones. Nuestra experiencia en el mundo del cómic nos ha enseñado que a lo que el público es más receptivo es a todo lo que proviene del mundo anglosajón (exceptuando el *manga*⁶³). La razón puede ser que la potencia económica predominante, directa o indirectamente, impone sus gustos y su forma de ver el mundo. El cómic es un reflejo más de lo que también sucede en televisión y cine, donde la mayor parte de las series y películas que funcionan son de origen estadounidense, ya sean importadas de la industria más comercial de Hollywood o del cine “independiente”.

A tenor de los resultados obtenidos, la editorial parece achacar la escasez de impacto de la obra de Moers entre el público hispanoparlante a factores

⁶³ Para más información, véase nota 50.

externos a la traducción. Los parámetros b) y c), sin embargo, sí parecen guardar relación con el ámbito traductológico. En el caso del parámetro b), encuadrado dentro del género del cómic, la traducción puede verse limitada en términos formales, debido, principalmente, a las limitaciones de formato que supone la propia estructura del cómic, tal y como se ha analizado ampliamente en el capítulo 4. En cuanto al parámetro c), la finalidad lúdica del cómic, representada en el fenómeno del humor, suele entrañar grandes dificultades traductológicas, entre otros aspectos, debido a la enorme carga cultural que suele suponer el humor contenido en dicho género (véase capítulo 4).

Siguiendo en el terreno traductológico y sin dejar de lado estos argumentos principalmente externos a la traducción esgrimidos por la editorial, habría que plantearse qué grado de aceptabilidad otorga el lector hispanoparlante a la traducción que existe de la obra de Moers. En el caso de que la aceptabilidad fuese alta, habría que buscar la respuesta a estas cuestiones en otros parámetros, pero ¿qué pasaría si sucediese lo contrario? ¿Cabría plantearse que la obra pudiese tener más éxito y, por consiguiente, una mayor difusión si se optase por modificar los elementos que el público no considerase aceptables? Probablemente, sí.

5.3. Conclusión

No cabe la menor duda de que el éxito de una obra traducida depende de un gran número de factores externos a la propia obra, aunque también resulta importante señalar que una traducción que suscite un nivel alto de aceptabilidad entre sus lectores puede llegar a abrir muchos mercados.

En este contexto, conviene recordar que toda traducción es siempre mejorable, por lo que sería interesante plantearse también si la presencia de una buena, mediocre o mala traducción en términos de aceptabilidad por parte del lector meta puede haber influido en la difusión de la obra de Moers entre el público hispanoparlante.

En este trabajo de investigación se defiende que, en el caso de las obras extranjeras, el hecho de contar con una traducción con un elevado nivel de aceptabilidad entre sus lectores, es decir, una traducción que sepa ser arriesgada, cuando tenga que serlo, con el fin de acercar al máximo el producto extranjero al público meta, es fundamental.

Partiendo de esta premisa y una vez contrastados los posibles aspectos externos a la traducción que pueden haber influido en la escasa difusión de la obra de Moers en el mercado hispanoparlante, en los capítulos 6 y 7 se procederá a analizar todos los aspectos inherentes a la traducción teniendo en cuenta los diferentes retos que plantea este género, para, posteriormente, proponer la evaluación de la calidad de la traducción en función del concepto de aceptabilidad (capítulo 8).

5.4. Resumen

Para ubicar con mayor rapidez tanto la vida como la obra de Walter Moers y las premisas tanto externas a la traducción como inherentes a la misma de las que se parte en este trabajo de investigación, a continuación se presenta una breve sinopsis del contenido de este capítulo:

DESCRIPCIÓN, SITUACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS	
BIOBIBLIOGRAFÍA DE W. MOERS	<ul style="list-style-type: none"> • Uno de los escritores alemanes de cómics con más éxito en todo el mundo. • Personajes de cómic más conocidos: “Kleines Arschloch” (chico precoz dotado de un enorme sarcasmo) y “Adolf, die Nazisau” (Adolf Hitler ridiculizado dentro de la sociedad actual).
JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS	<ul style="list-style-type: none"> • Carencia de traducciones al castellano de la obra de Moers → Desfase de éxito comercial entre el mercado germanoparlante y el hispanoparlante. • La editorial encargada de la publicación en castellano del cómic <i>Kleines Arschloch</i> esgrime razones principalmente externas a la traducción para justificar el desfase de éxito.
CONCLUSIÓN	<p>No cabe la menor duda de que el éxito de una obra traducida depende de un gran número de factores externos a la propia obra, aunque también resulta importante señalar que una traducción que suscite un nivel alto de aceptabilidad entre sus lectores puede llegar a abrir muchos mercados.</p>

CAPÍTULO 6: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL ANÁLISIS CONTRASTIVO-TRADUCTOLÓGICO-EVALUATIVO DEL CORPUS

Partiendo de la base de la consideración del corpus susceptible de análisis como un impulso humorístico-cultural, en este capítulo se procede a analizar los fundamentos teóricos del análisis contrastivo-traductológico-evaluativo que se ejecutará en el capítulo 7. Se trata de un análisis contrastivo que aúna las teorías de Toury de comparación de “segmentos que reemplazan + segmentos reemplazados”, la metodología contrastiva de factores intratextuales y extratextuales de Nord y la propuesta de Santana de utilizar el análisis contrastivo como medio para culminar en una crítica traductológica. Además de esta metodología de contraste, el análisis recibe la calificación de “traductológico” debido al hecho de que pretende ir más allá de un mero análisis contrastivo gramatical, asentando sus bases sobre los pilares de la Traductología. Por último, se trata también de un análisis evaluativo ya que el objetivo final de esta investigación consiste en analizar el nivel de aceptabilidad del TM por parte de sus lectores, realizando para ello un planteamiento evaluativo en el que el investigador se convierte, en primer lugar, en un “mero lector meta” para, posteriormente, justificar la presencia de un determinado nivel de aceptabilidad.

En resumen, en este capítulo se presenta un análisis contrastivo con el que se pretende dirimir el nivel de aceptabilidad otorgado por el lector meta al TM mediante la comparación de pasajes del TO confrontados a sus correspondientes soluciones en dicho TM y el análisis de diferentes niveles o factores intratextuales y extratextuales, culminando dicho análisis en una crítica traductológica (capítulo 8).

El periplo que se va a recorrer en este capítulo comienza con un análisis de las similitudes y diferencias de formato que se establecen entre el TO y el TM seleccionados. Posteriormente, se propone una fase previa al análisis del TO y del TM basada en las lecturas de ambos textos, el análisis de la base humorística que predomina en las diferentes historias que forman parte del volumen en función de las diferentes teorías sobre el humor expuestas en el capítulo 3 y la detección de posibles problemas o retos de traducción. Dentro de esta fase inicial, se presenta un cuestionario enviado a la traductora del cómic susceptible de análisis, en el que se plantean preguntas acerca de la formación de la traductora, el encargo de

traducción y la traducción en sí. Una vez concluida esta fase inicial, se procede a desentrañar los entresijos del análisis contrastivo describiendo los fundamentos de dicho modelo y los objetivos que se pretenden alcanzar con él. Tras analizar los fundamentos y objetivos del sistema, se procederá a describir el modelo propiamente dicho basado en una fase de contextualización, un análisis de aspectos macrotextuales y otra fase de análisis de aspectos microtextuales, para concluir, en el capítulo 8, en una última fase en la que se realizará un análisis del nivel de aceptabilidad que la traducción encuentra entre sus lectores.

6.1. Similitudes y diferencias de formato entre TO y TM

El formato que el corpus presenta tanto en el original como en la versión traducida es muy similar. Las características de dicho formato son las siguientes:

- Texto distribuido entre viñetas, bocadillos y cartuchos.
- Personajes con una caracterización simple basada en pocos trazos: nariz voluptuosa y poca cabellera.
- Predominio del Plano General (PG), también conocido como Plano Entero o de Conjunto, del Plano Americano (PA) y del Plano Medio (PM)⁶⁴.
- Predominio del ángulo de visión normal o ángulo medio⁶⁵.
- Formato de acción lineal (sucesión cronológica de los hechos) marcado por los movimientos de los personajes y formato de representación del diario del protagonista donde las escenas representan el contenido de las entradas en dicho diario.

⁶⁴ Los planos con los que normalmente trabajan los dibujantes de cómic son los siguientes: Gran Plano General (GPG, con descripción del ambiente donde transcurre la acción), Plano General (PG, con dimensiones semejantes a la figura del personaje), Plano Americano (PA, que encuadra la figura humana a la altura de las rodillas), Plano Detalle (PD, con una selección de una parte de la figura humana), Plano Medio (PM, que recorta el espacio a la altura de la cintura del personaje) y Primer Plano (PP, con el que se selecciona el espacio desde la cabeza hasta los hombros de los personajes).

⁶⁵ Los ángulos de visión con los que normalmente trabajan los dibujantes de cómic son los siguientes: ángulo de visión normal o ángulo medio (la acción ocurre a la altura de los ojos), ángulo de visión en picado (la acción se representa de arriba hacia abajo ofreciendo una sensación de pequeñez), ángulo de visión en contrapicado (la acción se representa de abajo hacia arriba, produciéndose una sensación de superioridad), ángulo cenital (ángulo picado absoluto con el que se ofrece una visión totalmente perpendicular de la realidad) y el ángulo nadir (ángulo contrapicado absoluto).

- División en 15 historias en formato de página (serie de viñetas de número variable que narran una historia que puede abarcar tres o más páginas) y 1 historia en formato de tira (historia desarrollada en tres o cuatro viñetas), de las cuales 3 presentan un formato de diario personal. Las historias no presentan ningún título específico, aunque todas vienen precedidas por el título del volumen y por algún dibujo en el que se incluye la imagen del protagonista a modo de anuncio del contenido de la historia. A continuación, se procede a enumerar las historias incluyendo un pequeño resumen de la trama que tratan. Llegados a este punto, resulta importante señalar que en el análisis posterior del texto se procederá a citar el número de historia (h.) y el número de página (p.) que aparece en el TM para identificar la viñeta y / o viñetas en cuestión que se estén analizando:

Tabla 8: Sinopsis del contenido de las historias del corpus.

Nº historia	Contenido	Páginas	Dibujo en el título
Historia 1	Nacimiento del protagonista	5	Debajo del título se ve un parto con dos médicos
Historia 2	Exploración sexual del protagonista	6-8	Dos corazones en el título y debajo se vislumbra una supuesta pierna de mujer (medias y zapato de tacón alto)
Historia 3	Representación escolar basada en Astérix y Obélix. Formato de diario (presentación del diario: “Liebes Tagebuch!”, “Querido diario:”)	9-11	Dibujo del protagonista como Astérix
Historia 4	Visita del protagonista a su abuelo en el hospital	12-16	Abuelo del protagonista en una cama de hospital
Historia 5	Cine	17-19	El protagonista con la aureola de ángel
Historia 6	Asistencia a invidente	20-23	Puerta cerrada con símbolos de notas musicales a modo de timbre

Nº historia	Contenido	Páginas	Dibujo en el título
Historia 7	Fiesta de cumpleaños de una amiga del protagonista. Formato de diario (“Liebes Tagebuch!”, “Querido diario:”).	24-25	Globos y confeti de fiesta de cumpleaños con el título “Mein Partygeflüster” (“Cotilleos de mi fiesta”)
Historia 8	Dos hombres vienen a ver el piso de los padres del protagonista para alquilarlo	26-29	Dos hombres tocan a la puerta
Historia 9	El protagonista mantiene una conversación con el socorrista de la piscina en la que intenta averiguar sus predilecciones sexuales	30-32	Parte superior: Dibujo del protagonista con gorro de bañista Parte inferior: Socorrista con un cartel de prohibición
Historia 10	Confesión del protagonista	33-35	Sacerdote esperando en el confesionario
Historia 11	Visita a los familiares de la RDA	36-37	Imagen de casa de campo con sol y vaca y el texto “Mein Ferientagebuch” (“Mi diario de vacaciones”)
Historia 12	Disfrazado de Batman el protagonista mantiene una conversación con un agente de seguridad. Robo del videoclub	38-41	Parte superior: Dibujo del protagonista disfrazado de Batman Parte inferior: Agente de seguridad silba delante de la puerta de un videoclub
Historia 13	El padre ha ordenado al protagonista que no hable mientras comen, pero él se inventa el truco de la ventriloquia	42-43	Situación familiar a la mesa
Historia 14	El protagonista busca donativos para los discapacitados psíquicos	44	Conversación con un supuesto discapacitado
Historia 15	Visita a la gruta e interrupciones al guía	45-47	Dibujo de estalactitas y estalagmitas y primera descripción del guía

Nº historia	Contenido	Páginas	Dibujo en el título
Historia 16	Fiesta de Navidad con los Tres Reyes Magos. Formato de diario (“Liebes Tagebuch!”, “Querido diario:”).	48-49	Dibujo del protagonista como angelito del árbol de Navidad desnudo, con alas y una trompeta en lo alto de un árbol de Navidad. Debajo del árbol se puede leer: “Fröhliche Weihnachten” (“Feliz Navidad”)

En lo que respecta a las diferencias de formato que se aprecian entre el original y el texto traducido merece especial mención el hecho de que la versión original presenta un tamaño mayor que la traducida, a lo que hay que añadir que la portada y contraportada del TO es de pasta dura, mientras que el TM presenta una portada y contraportada de un tipo de papel menos resistente.

Si a estos parámetros se añade el hecho de que el TO presenta unas viñetas a color, mientras que en el TM las viñetas aparecen en blanco y negro, puede llegarse a la conclusión de que el formato de la versión castellana está destinado a reducir al máximo los costes de maquetación. Esta reducción en los costes puede fundamentarse en el hecho descrito en el capítulo 5 de que, mientras que el autor del TO y sus historias son enormemente populares entre el público germanoparlante, en España no es el caso, habiendo procedido la editorial a lanzar una versión traducida con el menor riesgo económico posible para tantear la reacción del público español.

Otra diferencia apreciable en la portada de ambos textos consiste en el hecho de que, mientras en el TO, el nombre del autor, el título y el nombre de la editorial aparecen rotulados en color negro, en el TM se mantiene en este color el nombre del autor, utilizándose el color rojo para el título y el nombre de la editorial. En rojo también aparecen rotulados dos símbolos triangulares en los extremos superiores, derecho e izquierdo, en los que se informa de que el volumen castellano es el número 6 de la colección “¡Me Parto!” de esta editorial.

Con respecto tanto a la portada como a la contraportada del TO, resulta interesante observar cómo se han utilizado unas páginas a modo de comienzo y cierre del volumen en las que se incluyen dibujos a color extraídos de las

diferentes aventuras que protagoniza el personaje de Moers. En el TM no se ha mantenido este formato, probablemente debido a la necesidad de reducir al máximo los gastos de maquetación. Tras estas páginas a color, en el TO se incluye un primer chiste a modo de página completa en el que el protagonista aparece en una playa con un flotador pidiendo un helado de un sabor un tanto especial en un puesto de helados en el que se puede leer el sustantivo italiano “GELATI” (“helados”, en castellano). En el TM este chiste hace acto de presencia justo detrás de la portada⁶⁶. Tras este primer chiste, en la siguiente página del TO aparece una pequeña información biográfica sobre el autor y sus publicaciones en la editorial alemana Eichborn y se incluye el dato de que el lector se encuentra ante la 15ª edición del volumen, habiendo sido por primera vez publicado por la editorial en enero de 1990. En el TM, sin embargo, se renuncia a la biografía del autor y se hace referencia a la publicación original de 1990, añadiéndose la información sobre la editorial que tiene los derechos reservados para la lengua castellana (Ediciones La Cúpula). La versión española data de mayo de 2.001 y es una primera edición (hasta día de hoy parece ser la única). Como dato importante cabe destacar la inclusión del nombre de la traductora (Lola Pérez Pablos) en la primera página de la versión española.

La contraportada de ambas versiones también presenta diferencias, ya que en el TO se insertan 8 líneas en las que se describe el carácter del protagonista. En el TM, sin embargo, la contraportada se encuentra estratégicamente dominada por una fotografía del autor en blanco y negro, ubicada justo debajo de su nombre, cuidadosamente escrito según la caligrafía utilizada en el cómic. Debajo de esta fotografía, se encuentra una descripción de la vida y obras del autor mucho más amplia que la que aparece en las primeras páginas del TO. La última parte de esta composición de la contraportada la constituye una especie de resumen resaltado en negrita del contenido del cómic y, en especial, de la forma de ser del personaje protagonista, que pretende “engancha” al lector a la vez que justificar el título elegido en la versión castellana (*El pequeño hijoputa*)⁶⁷. La última parte de esta presentación del personaje incluye un eslogan a modo de tráiler de película en el que se transmite el enorme éxito que este cómic ha cosechado en todo el mundo y

⁶⁶ Este chiste y las referencias culturales que conlleva se analizarán en el punto 7.2.7.1.2.

⁶⁷ De hecho en este resumen en el que se retrata la personalidad del personaje protagonista, se le atribuyen calificativos como “cabroncete”, “mamón sin escrúpulos” y “un verdadero HIJOPUTA” (obsérvese que además este adjetivo aparece resaltado en mayúsculas).

la despedida “¡Que aproveche!”, que, además de incitar al lector a que disfrute de la lectura, resulta ser el saludo que el protagonista utiliza en cualquier situación⁶⁸.

Como última diferencia en las contraportadas del TO y del TM, resulta importante señalar que en este último aparece la reseña “Solo para adultos”, mientras que en el TO no aparece ninguna marca de este tipo en todo el cómic. Probablemente, esta marca insertada en la contraportada del TM, al servicio de informar al lector del tipo de cómic del que se trata y del público para el que se recomienda la lectura, se debe al desconocimiento del público hispanoparlante del tipo de lectores al que se dirige el autor en cuestión. Por el contrario, en los países germanoparlantes, este tipo de información es superflua, ya que se trata de un autor tremendamente conocido. Probablemente, la versión castellana pretende ser un poco más cautelosa que la versión alemana, procediendo a advertir al lector de que no es una obra apta para menores, aunque del propio título se desprende que la obra no va destinada a un público infantil.

En ambos textos se incluye, en la página anterior a la contraportada, publicidad sobre otros cómics: en el TO aparecen otros volúmenes de Moers en los que se narran las peripecias del personaje bautizado como “kleines Arschloch” a la vez que se visualizan diferentes objetos de *merchandising* en torno a la figura de este personaje, mientras que en el TM aparece publicidad sobre volúmenes de otros autores (Mauro Entrialgo, Álvarez Rabo, Wolinski, etc.), incluidos también en la colección “¡Me Parto!” de Ediciones La Cúpula.

Otra diferencia de formato que se aprecia entre el TO y el TM consiste en el hecho de que en el texto castellano las páginas aparecen numeradas, mientras que en el texto alemán se aprecia una ausencia total de numeración.

Entrando de lleno en las diferentes historias contenidas en el corpus, resulta importante señalar que en los momentos en los que se describen las vivencias reflejadas en el diario del protagonista (h. 3, 7 y 16), en el TO se observa un esfuerzo por intentar imitar la letra de un niño pequeño, mientras que en el TM se ha optado por mantener el mismo tipo de letra en todas las historias. Otra diferencia tipográfica del TO con respecto al TM se puede localizar en la

⁶⁸ El texto que aparece en la última parte de la presentación del personaje en la contraportada es el siguiente: “Llega a nuestro país uno de los cómics de humor más aclamados del planeta. ***El Pequeño Hijoputa*** [negritas y cursivas del texto] te hará desternillar, te partirás de risa... siempre que no seas la víctima de sus putaditas, claro. ¡Que aproveche!”.

tipografía en negrita de un elemento de una de las viñetas de la h. 11, ya que, mientras que en el TO se resalta en negrita el pronombre personal de segunda persona del plural “**ihr**”, en castellano se opta por renunciar al pronombre personal y marcar en negrita el pronombre interrogativo “¿**cómo**?” (“Oder wie nennt **ihr** das Zeug?”, “¿O **cómo** lo llamáis?”, h. 11, p. 37). De esta forma, la traductora traslada el énfasis de la pregunta al pronombre interrogativo, mientras que en el TO dicho énfasis se ubica en el pronombre personal a modo de sujeto.

Por último, otra de las diferencias de formato reside en que en la última página del TO aparece un chiste⁶⁹ con formato de viñeta única que no aparece en el TM y que actúa a modo de cierre del volumen. En dicha viñeta se representa la escena típica de una señora en avanzado estado de gestación realizando unas compras en la charcutería y ubicada estratégicamente al lado del personaje protagonista. El efecto humorístico de la escena se fundamenta en la utilización de la ambigüedad semántica inherente al verbo alemán “bekommen”, utilizado por la señora en este contexto para pedirle al charcutero la carne que necesita (en este caso, “drei Pfund Gehacktes”⁷⁰, es decir, un kilo y medio de carne troceada). Dicho verbo alemán también se emplea en la expresión “ein Kind bekommen” (“tener un bebé”), por lo que esta ambigüedad semántica es utilizada a modo de pretexto por el protagonista para felicitar a la señora por “la carne” que va a recibir⁷¹.

⁶⁹ Vigara Tauste en su obra titulada *El chiste y la comunicación lúdica* hace un análisis exhaustivo del fenómeno del chiste, ofreciendo la siguiente definición: “El chiste es un subgénero humorístico y pseudoliterario que se mueve habitualmente en el terreno de la ficción y se define por su función lúdica, su intencionalidad cómica, su brevedad, su efecto-sorpresa y su cierre previsto” (Vigara 1994: 24). Otra definición, en este caso en alemán, la ofrece Träger del concepto “Witz” que define de la siguiente forma: “[Er ist] eine erzählerische Kurzform mit Explosivcharakter, in der eine bewusst gesteigerte Spannung eine überraschende Auflösung erfährt” (Träger 1989: 578).

Curiosamente, mientras que la definición de Vigara Tauste insiste en el hecho de que los comunicantes sean capaces de prever el final del chiste, Träger indica que el final supone una sorpresa para el receptor de dicha forma cómica. Probablemente ambas afirmaciones son ciertas, en tanto en cuanto el grado de predicción del final dependerá de los recursos en los que se base dicho chiste y el conocimiento por parte de los receptores de las alusiones y / o referencias que se efectúen.

Trasladando esta afirmación a este caso en concreto, cabe destacar el hecho de que el chiste en cuestión se surte de un juego de palabras basado en el contenido semántico del verbo “bekommen” y de su recurrencia sintáctica en la expresión “ein Kind bekommen”.

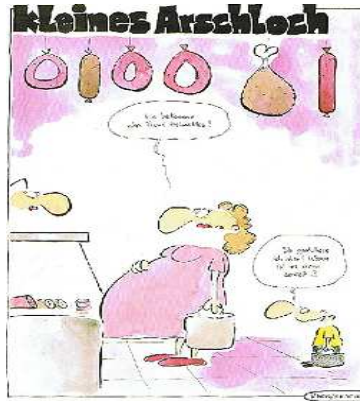
⁷⁰ Obsérvese que en alemán la señora ha pedido literalmente “tres medios kilos de carne picada”, ya que el término “Pfund” equivale precisamente a la medida del “medio kilo” castellano.

⁷¹ Transcripción literal de la secuencia:

Mujer embarazada: “Ich bekomme drei Pfund Gehacktes!”

Kleines Arschloch: “Da gratuliere ich aber! Wann ist es denn soweit...?”

Imagen 10: Chiste a modo de viñeta única que aparece en la última página del TO.



6.2. Fase previa al análisis contrastivo-traductológico-evaluativo entre TO y TM

Una vez analizadas las similitudes y diferencias de formato entre TO y TM, el presente trabajo de investigación se centra en los pasos previos al análisis contrastivo-traductológico-evaluativo propiamente dicho. En primer lugar, se describirá a continuación el procedimiento inicial seguido como medio de acercamiento a ambos textos. En segundo lugar, se presentará el cuestionario realizado a la traductora del corpus hacia el castellano con el objetivo de encontrar respuestas tanto relativas a la formación de dicha traductora, como al encargo de traducción propuesto por la editorial y a ciertos aspectos inherentes a la propia traducción. Finalmente, se realizará un análisis de la base humorística del corpus con el objetivo de encuadrar el efecto humorístico presente en el texto dentro de las teorías descritas en el capítulo 3.

6.2.1. Procedimiento inicial

Con el objetivo de encuadrar este trabajo dentro de la teoría de la orientación al polo meta propuesta por Toury, el procedimiento que se ha seguido para analizar el corpus ha consistido en tratar el texto traducido como si fuese un texto de la CM y no como una traducción.

De esta forma, se realiza una primera lectura del TM como lectores habituales de cómic, con la rapidez de lectura y las expectativas que esto supone, para así analizar el nivel de aceptabilidad que dicho texto provoca en el lector

meta. En esta primera lectura, que podría calificarse como “rápida”, se intenta captar el mensaje irónico-humorístico del texto. En un segundo paso, se procede a releer el texto con más detenimiento realizando análisis lingüísticos preliminares de las características lingüísticas más relevantes que presenta dicho texto. En una tercera lectura, se realiza un análisis lingüístico-traductológico con el objetivo de dilucidar qué pasajes pueden haber planteado al ente traductor algún problema o reto de traducción, intentando averiguar la causa que ha propiciado la aparición de dicho reto. Con este procedimiento, se sigue el planteamiento de autores como Nord, quien defiende la importancia del proceso traductor. Esta autora opina que, a la hora de analizar una traducción, se debe prestar especial atención a aquellos factores que puedan catalogarse como “problemáticos”, tales como la aparición de interferencias o calcos en el plano léxico o sintáctico: “The critic has to pay particular attention to those factors which have been stated as ‘problematic’ during target text assessment (e.g. coherence deficiencies, inconsistent terminology, interferences in lexic or sentence structure, ambiguous recipient-orientation, etc.)” (Nord 1991: 167).

Como conclusión a la primera fase de lecturas, se observa que determinados pasajes resultan poco claros y necesitan ser releídos para su total comprensión. En la segunda lectura se procede a efectuar un análisis sintáctico de dichos pasajes y se comienza a vislumbrar las causas que provocan la necesidad de releer estas partes del texto. De hecho, cuando se procede a la tercera lectura y, por consiguiente, al análisis lingüístico-traductológico, se llega a la conclusión de que la necesidad inicial de tener que releer dichos pasajes se sustentaba en la aparición de posibles retos de traducción que se le habían presentado a la traductora.

Una vez efectuadas estas tres lecturas del TM, se realiza el mismo proceso con el TO. De esta forma, el TO se somete a un proceso de tres lecturas para seguir con el procedimiento de extraer el mensaje irónico-humorístico del texto (lectura 1), analizar las características lingüísticas más relevantes del texto (lectura 2⁷²) y realizar un análisis lingüístico-traductológico del texto como objeto de su traducción hacia el castellano (lectura 3).

⁷² Dentro del análisis lingüístico del TO se ha prestado especial atención a todas las referencias o marcas pragmático-culturales relativas a la cultura alemana, dado que estas marcas pueden ser una

La conclusión que se puede extraer de todo este proceso es que, desde el principio, diversos rasgos que aparecen en el TM hacen sospechar que se trata de una traducción, quedando mermado considerablemente el grado de aceptabilidad de dicho TM en determinados pasajes.

Una vez analizado el procedimiento de lecturas descrito anteriormente, a continuación se presentan los resultados obtenidos de un cuestionario que se hizo llegar a la traductora del cómic para conocer aspectos tales como su formación y experiencia profesional como traductora, su opinión ante aspectos concretos del TO y sus propuestas de traducción.

6.2.2. Consulta a la traductora

Como siguiente paso de esta fase previa, se procedió a contactar con la traductora del cómic en cuestión, para conocer de primera mano los protocolos de actuación activados durante su proceso de traducción ante las características propias del texto alemán y ante los posibles retos de traducción que se habían detectado, tal y como se describe en el punto 6.2.1. De esta forma, con el objetivo de otorgar el mayor grado de objetividad posible a este trabajo de investigación y evitar la elaboración de conjeturas no contrastadas, se procedió a contactar con Dña. Lola Pérez Pablos, la traductora del cómic en cuestión, para obtener de primera mano toda la información que pudiese recordar acerca de su trabajo en esta traducción. Muy amablemente, Dña. Pérez Pablos, con quien se pudo contactar gracias a la información facilitada por la editorial encargada de la publicación del cómic, no tuvo ningún reparo en rellenar un pequeño formulario que le hicimos llegar vía e-mail. Este cuestionario se divide en tres bloques con los que se pretende abarcar todos los aspectos que rodean al proceso de traducción, comenzando por la formación de la propia traductora, sus condiciones de trabajo en lo relativo a su colaboración con la editorial y su opinión acerca de los posibles retos traductológicos que encontró durante dicho proceso. El objetivo del cuestionario es el de analizar todos estos parámetros como condicionantes de un determinado grado de aceptabilidad del producto final por parte del lector

fuentes de posibles retos traductológicos debido al conocimiento socio-cultural que se le presupone al lector.

meta. A continuación se describe el contenido de los tres bloques a los que se ha hecho referencia:

Tabla 9: Resumen del cuestionario enviado a la traductora dividido en bloques.

CUESTIONARIO ENVIADO A LA TRADUCTORA		
BLOQUES	TEMAS	OBJETIVOS
A	Preguntas sobre la traductora	Especificar su estatus como traductora (profesional / no profesional) y su procedencia
B	Preguntas sobre el encargo de traducción	Concretar si la editorial enunció un encargo de traducción exhaustivo
C	Preguntas sobre la traducción	Conocer la opinión de la traductora acerca de ciertas soluciones propuestas en la traducción y el papel desempeñado por la editorial ante el producto final

Tal y como se puede observar, mientras que el bloque C se centra en un análisis concreto de aspectos internos del texto, en los bloques A y B se tratan aspectos externos a dicho texto. Esta división entre aspectos externos e internos del texto se ubica en el marco de la idea de Toury de reconstruir el proceso de traducción en el que se ha visto inmerso el traductor, debiendo plantearse el investigador con qué limitaciones extra-textuales se encontró dicho traductor (limitaciones técnicas, premura temporal de la entrega, etc.)⁷³.

El objetivo de las preguntas del bloque A consiste en encuadrar geográficamente tanto el lugar de nacimiento como el de formación de la

⁷³ Tal y como se ha mencionado anteriormente, este mismo enfoque lo comparte también Nord (1991), quien distingue entre factores extra-textuales e intra-textuales en su modelo de análisis traductológico (véanse notas 5 y 8).

traductora, ya que, en la lectura del TM, se habían detectado ciertos rasgos que hacían sospechar de algún tipo de contaminación lingüística con origen en la comunidad lingüística vital o formativa en la que se encuadra el ente traductor. Asimismo, otro de los objetivos era comprobar si la traductora tenía formación académica como traductora o si se trataba de una profesional que procedía de otro campo de especialización y que había encaminado su labor profesional hacia la traducción por conocimientos lingüísticos de la lengua alemana.

Finalmente, con la última cuestión planteada se pretendía delimitar los años de experiencia profesional con los que contaba la traductora durante la realización de la traducción del corpus en cuestión, con el objetivo de poder establecer si se trata de una traducción realizada por un ente traductor en sus primeros años como profesional o, por el contrario, por un traductor con muchos años de experiencia profesional a sus espaldas. A continuación, se procede a transcribir literalmente las respuestas obtenidas por la traductora acerca de los dos primeros bloques (las respuestas de la traductora se han transcrito en negritas):

Tabla 10: Contenido del bloque A (preguntas sobre la traductora).

PREGUNTA	RESPUESTA
1) ¿De qué zona de España es?	León
2) ¿Estudió Traducción e Interpretación? En caso afirmativo, ¿en qué Universidad? En caso negativo, ¿cuál ha sido su vía de acceso y / o motivación para dedicarse profesionalmente a la traducción?	Sí (Licenciatura: Universidad de Vigo, Erasmus: Fachhochschule Köln, Máster en Interpretación: Universidad de Vic⁷⁴, superación de los créditos de docencia de un Doctorado en Traducción: Universidad Autónoma de Barcelona).
3) ¿Cuántos años de experiencia tiene como traductora profesional?	Diez

⁷⁴ Universidad Privada de Vic (Cataluña).

Tal y como se puede desprender de las respuestas obtenidas, la traductora, aunque natural de León, realizó su formación académica en una Universidad catalana (por lo que se corrobora la primera intuición de algún tipo de contaminación lingüística debido al contacto de dicha traductora con una determinada comunidad lingüística vital o formativa) y cuenta con varios años de experiencia profesional.

Retomando de nuevo el tema de los años de experiencia profesional, resulta importante tener en cuenta que la publicación del texto español se produjo en mayo del año 2001 y el cuestionario se envió en julio de 2008, por lo que, realizando el cálculo matemático correspondiente, esta traductora comenzó a dedicarse profesionalmente a la traducción en el año 1998. Esto quiere decir que, cuando se publicó el cómic en cuestión la traductora contaba con una experiencia profesional de al menos tres años.

Tal y como se ha indicado anteriormente, en el bloque B se procedió a formularle preguntas a la traductora acerca del encargo de traducción que recibió por parte de la editorial, con el objetivo de poder comprobar si se trataba de un encargo de traducción exhaustivo. A continuación se transcriben las respuestas obtenidas por parte de la traductora:

Tabla 11: Contenido del bloque B (preguntas sobre el encargo de traducción).

PREGUNTA	RESPUESTA
4) En el momento de la realización de dicha traducción, ¿con cuántos años de experiencia profesional contaba?	La realicé como Proyecto de Fin de Carrera.
5) ¿Cuál fue la vía mediante la cual la editorial se puso en contacto con Vd.?	Les envié unas páginas de la traducción, les interesaron y se pusieron en contacto conmigo.

PREGUNTA	RESPUESTA
6) ¿Recibió un encargo de traducción detallado para proceder a la traducción de <i>Kleines Arschloch</i> ? En caso afirmativo, indique cuáles fueron los parámetros de dicho encargo.	Creo que me ofrecieron x pesetas por página, menos 18% de IRPF pero sin IVA por ser una traducción considerada literaria, pero ningún porcentaje por número de ejemplares vendidos. No me dieron ningún parámetro de traducción, pero yo intenté que ésta se adecuara al tamaño de las viñetas.
7) ¿Le facilitó la editorial información sobre las expectativas y / o perspectivas de mercado que pretendían cubrir con la publicación de dicho cómic?	No, pero yo ya conocía las publicaciones de la editorial y al tipo de público al que se dirigían.
8) ¿Qué material aportó la editorial? ¿Le facilitaron el texto junto con las imágenes correspondientes o sólo el texto?	En este caso, ningún material porque yo la traducción la tenía hecha del Proyecto Fin de Carrera, en otras ocasiones, sí me han enviado el texto original, en fotocopias o escaneado. Siempre con las imágenes, por supuesto.
9) ¿Cuánto tiempo tuvo para realizar dicha traducción? ¿Le pareció insuficiente?	Como ya comenté, la tenía ya hecha, en otros casos dan tiempo más que suficiente para hacerla.
10) ¿Realizó Vd. sola la traducción o recurrió a algún otro compañero con el que dividirse el trabajo?	Hice yo sola la traducción pero luego se la di a un compañero para que le echara un vistazo.
11) ¿Recurrió a algún revisor externo o no le pareció necesario?	Ver respuesta anterior.

PREGUNTA	RESPUESTA
12) Cuando concluyó el encargo, ¿se sintió satisfecha con el resultado? En caso negativo, ¿con qué elementos no estaba completamente de acuerdo?	Sí
13) ¿Releyó posteriormente su traducción? En caso afirmativo, ¿considera que a día de hoy hubiese realizado algún cambio en su traducción? ¿Cuál / Cuáles?	Sí, la releí, siempre lo hago. No hubiera hecho cambios. La entregué ya para su publicación, si bien la editorial las pasa siempre por un corrector que suele pulirlas un poco con acierto, pues tiene más distancia con respecto al original.

Como se puede comprobar, la pregunta 4 enlaza con el bloque anterior, ya que se le plantea a la traductora con cuántos años de experiencia profesional contaba a la hora de realizar la traducción, a lo que la traductora responde con el hecho de que dicha traducción la realizó en el terreno académico dentro del Proyecto Fin de Carrera.

De esta respuesta se deriva que, al contrario de lo que se había pensado hasta el momento, la traductora contaba únicamente con la experiencia académica de haber cursado los estudios de Traducción e Interpretación cuando decidió realizar la traducción. Intentando encuadrar esta afirmación dentro del contexto de los diez años de experiencia profesional con los que la traductora afirma contar, lo más probable es que dicha traductora finalizase sus estudios universitarios en el año 1998, pudiendo haber hecho entrega de la traducción a la editorial algunos años después. También cabe la posibilidad de que la traductora hubiese entregado la traducción con anterioridad y la editorial hubiese retrasado la publicación del cómic en castellano hasta finalizar la maquetación y considerarlo oportuno en términos de mercado.

Con la pregunta 5 se pretendía recabar información acerca de la vía a través de la cual la editorial se había puesto en contacto con la traductora para

formularle el encargo. A tenor de la respuesta obtenida, la traductora tomó la iniciativa de enviar unas páginas a la editorial a modo de prueba de traducción.

Con el objetivo de ir concretando el encargo de traducción, se le formuló directamente la pregunta acerca del tipo de encargo que se le determinó (pregunta 6), ante lo que admite que no recibió ninguna directriz al respecto. Además de hablar de la tarifa que acordaron, la traductora afirma que, al no recibir ningún encargo concreto, se dedicó a realizar la traducción intentando respetar en todo momento el tamaño de las viñetas.

Ya que se suponía el hecho probable de que la traductora no hubiese recibido ningún encargo concreto o exhaustivo, la siguiente pregunta que se le formuló redundaba en el hecho de saber si la editorial había ofrecido algún tipo de información acerca de las expectativas y / o perspectivas de mercado que pretendían cubrir con la publicación del cómic en España (pregunta 7). La respuesta resulta esclarecedora: la editorial no informó acerca de estos puntos, aunque la traductora admite estar familiarizada con las publicaciones de la editorial y conocer el tipo de público al que normalmente van dirigidas estas publicaciones.

El siguiente paso consistía en averiguar qué material le había enviado la editorial, es decir, si le habían enviado el texto con las imágenes o sólo los diálogos de los personajes sin ningún tipo adicional de información⁷⁵. En este caso, la respuesta vuelve a ser negativa, ya que la traductora había tomado la iniciativa de realizar la traducción, por lo que contaba con el TO completo en fotocopias o escaneado.

La pregunta 9 se formula con el objetivo de averiguar la premura temporal que podía haber afectado al producto final. Este caso es un tanto especial, ya que, como se ha comentado anteriormente, la traductora ya había realizado previamente la traducción para un proyecto académico. Sin embargo, parece ser que esta editorial en concreto, según la traductora, facilita el trabajo al traductor con plazos de entrega que suelen ser bastante viables.

Con la pregunta 10, se pretendía averiguar si la traductora había realizado el trabajo sola o si, por el contrario, habían intervenido más traductores en la

⁷⁵ Éste suele ser el caso, por ejemplo, de muchos encargos de traducción de videojuegos, es decir, el traductor recibe los diálogos de los personajes pero sin poder visualizar las imágenes, lo que, en la mayoría de los casos, supone un alto grado de abstracción por parte del traductor.

elaboración del texto. La respuesta de la traductora enlaza con la pregunta siguiente, al afirmar que, aunque la traducción la realizó ella sola, hizo entrega del TM a un compañero suyo para que le diese su opinión, es decir, que dicho compañero actuó a modo de revisor (aunque desconocemos qué tipo de revisión se realizó, la exhaustividad de dicha revisión y la experiencia profesional de esta persona en este ámbito).

El objetivo de las preguntas 12 y 13 consistía en discernir el grado de satisfacción de la traductora con el resultado final, ante lo que parece que dicha traductora se muestra plenamente satisfecha. Afirma que siempre relee sus traducciones y que no hubiese efectuado ninguna modificación en el TM. Además, añade que la editorial siempre entrega las traducciones a un corrector, quien se encarga, finalmente, de realizar alguna última modificación en caso de que lo crea oportuno. Según la traductora, los cambios efectuados por dicho corrector suelen ser bastante acertados, ya que cuenta con una distancia superior con el TO que la que tiene el propio ente traductor.

Con el fin de enlazar esta primera parte de cuestiones extra-textuales con algunos elementos puramente lingüístico-traductológicos referidos al TM, a la traductora se le formularon tres cuestiones dentro del bloque C (cuestiones sobre la traducción) relativas tanto a sus conocimientos previos acerca de la obra de Moers como a su forma de trabajar con borradores (véase epígrafe 1.4.) o la cuestión del límite de espacio de las viñetas al traducir del alemán al español. A continuación se presentan las respuestas obtenidas:

Tabla 12: Contenido del bloque C, parte 1 (cuestiones sobre la traducción).

PREGUNTA	RESPUESTA
14) ¿Conocía previamente el argumento de los cómics sobre <i>Kleines Arschloch</i> de Walter Moers?	Sí.
15) ¿Guarda borradores de las versiones intermedias que produjo durante el proceso de traducción, ya sea en formato electrónico o en papel?	Probablemente, pero no sé dónde están, tendría que buscarlos.

PREGUNTA	RESPUESTA
16) ¿Tuvo problemas de espacio al traducir del alemán al castellano y cuadrar el resultado en las viñetas?	No excesivos. Siempre hay que ajustarlo un poco al tamaño del bocadillo pero no es algo exagerado. Lo que sí hay que tener en cuenta es que en alemán se utilizan menos palabras malsonantes y, a veces, hay que introducir alguna en español.

Dejando atrás estos elementos de naturaleza extra-textual, se procede ahora a tratar cuestiones relativas al ámbito lingüístico-traductológico introduciéndonos en un análisis detallado tanto del TO como del TM que pondría de manifiesto la influencia que ejerce la Lingüística⁷⁶ sobre la Traductología.

Dentro de este apartado lingüístico-traductológico puede encuadrarse el resto de preguntas del bloque C, con las que se le plantearon a la traductora una serie de cuestiones concretas acerca de la utilización del castellano (abreviaturas, onomatopeyas, adaptación de nombres propios, etc.) en su proyecto de traducción. Aunque este tipo de cuestiones concretas se retomarán más adelante, resulta interesante adelantar las respuestas de la traductora con el fin de justificar el planteamiento lingüístico-traductológico en el que se pretende encuadrar el análisis que se va a desarrollar en este trabajo de investigación:

Tabla 13: Contenido del bloque C, parte 2 (cuestiones sobre la traducción).

PREGUNTA	RESPUESTA
17) ¿El uso de abreviaturas del tipo “insti” o “peli” se vio motivado por la falta de espacio o por un mero recurso de respeto al lenguaje coloquial?	Ambos motivos.

⁷⁶ Rabadán y Fernández Nistal recogen las palabras de Mona Baker en este sentido. En palabras de Mona Baker, los traductores deben reflexionar acerca de lo que hacen y de cómo lo hacen, prestando especial atención a comprender la naturaleza y el funcionamiento de la lengua: “If translation is ever to become a profession in the full sense of the word, translators will need something other than the current mixture of intuition and practice to enable them to reflect on what they do and how they do it. They will need, above all, to acquire a sound knowledge of the raw material with which they work: to understand what language is and how it comes to function for their users” (Baker en Rabadán y Fernández Nistal 2002: 17-18).

PREGUNTA	RESPUESTA
18) En el caso de las onomatopeyas, ¿recibió previamente algún glosario por parte de la editorial? En caso negativo, ¿a qué material recurrió para conocer la equivalencia de las onomatopeyas alemanas? ¿Sabe Vd. si la editorial revisó en algún momento las onomatopeyas españolas utilizadas en su traducción?	No recibí material. Me remití a conocimientos previos como lectora de cómics y a investigaciones en Internet, consultas a otros lectores, manuales, etc. Seguro que la editorial revisó las onomatopeyas, siempre dan las traducciones a un corrector antes de publicar y es una editorial que cuida sus publicaciones.
19) En su traducción se aprecia claramente su gran destreza a la hora de adaptar los nombres propios de los personajes, ¿qué parámetros siguió para proceder a la traducción de estos nombres propios?	Ya no recuerdo, pero creo que principalmente la imaginación apoyada en la investigación.
20) En el caso de las referencias típicamente alemanas como, por ejemplo, la referencia a <i>Fausto</i> de Goethe, ¿se planteó en algún momento adaptar dichas referencias al público español? Vd. se decantó por mantener los elementos extranjerizantes, ¿por qué?	Intenté ser bastante fiel al original, sin excederme, porque en la traducción de un cómic no siempre funciona. Envié la traducción con notas dirigidas al editor en este tipo de ocasiones, para que la editorial también decidiera si adaptar las referencias o mantenerlas. En algunos casos se adaptaron y en otros se mantuvieron.
21) En el caso de otras referencias históricas (ej. referencia a la RDA), Vd. optó por utilizar notas a pie de página, ¿utilizó este recurso por iniciativa propia o le fue impuesto?	Igual que en el caso anterior. Yo envió la nota y la editorial decide qué hacer con ella.

PREGUNTA	RESPUESTA
22) En un determinado momento del cómic, se produce una referencia a la fecha de 03.08.89 que en la versión española se procede a actualizar (03/08/01), ¿esta actualización la realizó Vd. por iniciativa propia o siguiendo los dictámenes de la editorial?	No recuerdo. Supongo que sería la editorial.
23) El título de cualquier obra merece siempre una atención especial. En este caso, Vd. se decantó por el título de <i>El pequeño hijoputa</i> , ¿puede indicar qué otras opciones barajó y por qué se decantó por esta última?	Yo di un título que no era éste, pero que se le acercaba mucho, fue la editorial la que puso el definitivo. Suele ser siempre la editorial la que elige el título, al fin y al cabo, es la que conoce a su público objetivo, todas las publicaciones previas y el tono de éstas. No obstante, en los casos en los que cambian el título siempre se acercan mucho a la propuesta del traductor.

Puesto que cada una de estas cuestiones se tratarán de forma específica en el análisis contrastivo que se va a describir en esta investigación, no se considera relevante analizar pormenorizadamente cada una de las respuestas obtenidas en este bloque. Lo que sí resulta esclarecedor en torno a las respuestas obtenidas por la traductora es el hecho de que es la editorial la que en última instancia ha revisado y ha decidido si las soluciones propuestas por la traductora se mantenían o no.

Tal es el caso de las onomatopeyas utilizadas por dicha traductora, las referencias culturales (ante las que la traductora admite haber efectuado comentarios a modo de notas al editor para resaltar la importancia de dichas marcas en la cultura alemana) o el propio título del texto. Tal y como se desprende

de estas afirmaciones y retomando las palabras de Nord, en este caso, como suele ser habitual, el “initiator” (véanse notas 9 y 10) ha sido clave a la hora de decidir mantener o cambiar las soluciones propuestas por la traductora.

6.2.3. Análisis de la base humorística del corpus

Tal y como se ha indicado anteriormente, en este trabajo de investigación se parte de la premisa de considerar el texto analizado como un impulso humorístico-cultural. De esta forma, uno de los aspectos previos al análisis contrastivo como culminación a esta fase inicial, consistiría en identificar la base humorística de cada una de las historias reflejadas en el corpus.

Con el objeto de enlazar este análisis con las investigaciones más actuales sobre el humor, a continuación se ofrece un resumen en el que se abarca tanto la teoría psicológica predominante en cada historia, así como los parámetros más relevantes o *Knowledge Resources* que se detectan conforme a la teoría GTVH (utilizando sus correspondientes abreviaturas) y el enfoque pragmático del que se surte el humor en cada caso.

Tabla 14: Análisis de la base humorística de cada historia del corpus en función de la teoría psicológica predominante, los parámetros de la GTVH de Attardo y Raskin y el enfoque pragmático de Leo Hickey.

Historia	Teoría psicológica	GTVH	Enfoque pragmático
1: Nacimiento	Incongruencia	-SO: Niño dulce que llora vs. niño agresivo que saca la lengua	Humor basado en un conocimiento universal (parto).
2: Exploración sexual	Incongruencia	-NS: Registro elevado de contenido sexual -SI: Adolescente que se prueba la ropa interior de la madre y le recrimina ciertas conductas sexuales -SO: Adolescente que recrimina vs. padres recriminados	Humor basado en un conocimiento universal (curiosidad sexual de los adolescentes)
3: Representación escolar	Incongruencia	-NS: Registro coloquial + lenguaje recriminatorio -SI: Desfile nazi -SO: Necesidad de recordar vs. necesidad de olvidar	Humor basado en una realidad alemana, aunque, debido a la repercusión de los crímenes del régimen nazi, se aprecia un conocimiento compartido entre CO y CM

Historia	Teoría psicológica	GTVH	Enfoque pragmático
4: Hospital	Superioridad / denigración	-NS: Registro coloquial + lenguaje rimbombante -TA: Ancianos enfermos como grupo objeto del chiste -SO: Hospitales para sanar vs. hospitales para matar	Humor basado en un conocimiento universal (situación en hospital)
5: Cine	Incongruencia	-SI: Espectador que incordia con preguntas y sacando la lengua -SO: Silencio en el cine vs. necesidad imperiosa de incordiar	Humor basado en un conocimiento universal (situación en el cine)
6: Asistencia a invidente	Superioridad / denigración	-LM: Un voluntario quiere ayudar, no denigrar -TA: invidentes -SO: Voluntario vs. bromista de muy mal gusto	Humor basado en un conocimiento universal (voluntariado)
7: Fiesta de cumpleaños	Incongruencia	-NS: Estructura narrativa basada en la utilización de un registro elevado como justificación de un comportamiento deleznable -SI: Fiesta de cumpleaños alocada de alto contenido sexual	Humor basado en un conocimiento universal (locura que se desata en una fiesta de cumpleaños de adolescentes)
8: Piso en alquiler	Superioridad / denigración	-TA: Homosexuales -SO: Satisfacción de las parejas heterosexuales vs. insatisfacción de las parejas homosexuales	Humor basado en conocimiento universal (desprecio de ciertas personas ante los homosexuales)
9: Piscina	Superioridad / denigración	-SI: Conversación con el socorrista en la que se intenta averiguar sus predilecciones sexuales -TA: Personas con alguna discapacidad, personas mayores e inmigrantes -SO: Socorrista como profesional de la seguridad vs. socorrista como <i>voyeur</i>	Humor basado en conocimiento universal (rechazo ante personas con alguna discapacidad, personas mayores y ante inmigrantes)
10: Confesión	Incongruencia	-LM: Asunción de la confesión como un acto serio -SO: La confesión como un acto serio vs. la confesión como un acto intrascendente	Humor basado en conocimiento universal (confesión ante un sacerdote)

Historia	Teoría psicológica	GTVH	Enfoque pragmático
11: Visita a la RDA	Superioridad / denigración	-TA: habitantes de la antigua RDA -SO: Dos Alemanias	Humor basado en una realidad de la CO (división de las dos Alemanias)
12: Robo	Incongruencia + Superioridad / denigración	-SI: El protagonista, disfrazado de Batman, engaña a un agente de seguridad -TA: Alemanes cuyas esposas son infieles con ciudadanos de Europa del Este + ciudadanos de Europa del Este con un acento muy particular -SO: Ciudadanos occidentales engañados vs. ciudadanos de Europa del Este estafadores	Humor basado en conocimiento universal (sorpresa al encontrarse a alguien disfrazado sin ningún motivo aparente) + Humor basado en un conocimiento compartido entre CO y CM (acciones violentas supuestamente perpetradas por ciudadanos de Europa del Este)
13: Ventriloquia	Incongruencia	-SI: El protagonista se sirve de su <i>alter ego</i> para comunicarse con su padre -SO: Impotencia del padre vs. poder del hijo	Humor basado en conocimiento universal (tensiones entre padres e hijos)
14: Donativos	Superioridad / denigración	-TA: Personas con discapacidad psíquica	Humor basado en conocimiento universal (rechazo ante personas con discapacidad psíquica)
15: Gruta	Superioridad / denigración	-SI: El guía se empeña en describir la aparición de figuras religiosas en la roca -TA: Catolicismo y mujeres mayores -SO: Nuestro mundo está lleno de símbolos católicos vs. los símbolos católicos no existen	Humor basado en conocimiento universal (obsesión por parte de algunos sectores católicos de ver símbolos religiosos en todas partes)
16: Fiesta de Navidades	Incongruencia + Superioridad / denigración	-SI: Invitación a tres desconocidos a la casa del protagonista -TA: Alcohólicos, mayores e inmigrantes. -SO: Las Navidades son unas fiestas familiares vs. las Navidades son unas fiestas públicas en las que se invita a desconocidos	Humor basado en realidad de la CO (solicitantes de asilo político, incluyéndose a un personaje de la antigua RDA)

Tal y como se puede observar, el humor del texto se basa principalmente en las teorías de la incongruencia y la superioridad / denigración, fusionándose ambas teorías en algunas historias. En lo que respecta al enfoque pragmático, cabe resaltar que, en algunos casos, el texto presenta marcas culturales muy insertadas

en la CO que podrían suponer verdaderos retos traductológicos. Sin embargo, en otros casos el humor reside en realidades compartidas por la CO y la CM o en un conocimiento de situaciones reconocidas en todas las culturas, lo que muy probablemente facilitará la tarea traductológica.

6.3. Fundamentos y objetivos del análisis contrastivo

Una vez concluida la fase previa de lecturas tanto del TM como, con posterioridad, del TO y tras haber analizado la visión de la traductora y la base humorística del corpus, se procede a realizar un análisis contrastivo sustentado en la filosofía analítica de Toury (comparación de secuencias de pares problema-solución⁷⁷) y en la metodología contrastiva de Nord (análisis de factores extratextuales e intratextuales⁷⁸), con el objetivo de contrastar los parámetros más relevantes del TO con sus soluciones en el TM. Con este análisis se pretende establecer el grado de fidelidad al original del TM y de aceptabilidad de dicho texto en el marco de llegada (Toury 2004: 23).

Siguiendo estos preceptos, el método que aquí se presenta se fundamenta básicamente en plantear la comparación de dos textos pertenecientes a una determinada tipología textual (en este caso, el cómic), contrastándose en todo momento la versión original del documento con su correspondiente traducción, con el objetivo de identificar los problemas traductológicos que plantea la traducción del humor con gran carga cultural en estos textos.

Con el objetivo de presentar un análisis con un alto grado de inteligibilidad, se ha decidido optar por un sistema compartimentado en niveles lingüísticos, ofreciéndose como resultado un modelo de análisis lingüístico-

⁷⁷ Recuérdese que Toury propone esta metodología al servicio de un análisis traductológico de textos que consiste en “reconstruir” los problemas que se le plantearon en su momento al traductor identificando las soluciones a las que se ha llegado. Otros autores como Pedersen (1997: 111) también defienden la utilización del análisis contrastivo entre TO y TM como fundamento traductológico.

⁷⁸ En este trabajo de investigación se ha preferido utilizar la nomenclatura “macrotextual” y “microtextual”, en consonancia con teorías de autores como House, quien aboga por un enfoque tanto macroanalítico como microanalítico de los textos: “Translation criticism will always have to move from a macro-analytical focus to a micro-analytical one” (House 1997: 119).

Con el uso de esta terminología, además, probablemente se entiende mejor que los parámetros a los que se hace referencia siguen dependiendo en gran medida de su aparición en un determinado texto. Es decir, en esta investigación se parte de la base de que el término “extratextual” utilizado por Nord puede percibirse como excluyente al texto, cuando en realidad se trata de aspectos que vienen condicionados por dicho texto.

traductológico con posibilidad de aplicación universal, es decir, con posibilidad de aplicarse a cualquier análisis contrastivo de textos originales con sus respectivas traducciones.

Siguiendo esta sistematización por niveles, conviene recordar los modelos de análisis que plantea Snell-Hornby (1988: 31). Según esta autora, existen dos modelos de análisis textual. El primer modelo incluiría un análisis que iría desde los niveles lingüísticos inferiores (nivel léxico) hasta los superiores (nivel textual). Por el contrario, en el segundo modelo el texto se concibe como una unidad semántica contextualizada, llevándose a cabo el análisis desde los niveles más superiores hasta el más inferior. Dentro de la teoría de Snell-Hornby, el sistema desarrollado en la presente investigación se ubicaría en el segundo modelo, es decir, en un sistema en el que se estudian los textos desde los niveles más superiores hasta el más inferior.

En definitiva, lo que se propone en este trabajo de investigación es un análisis contrastivo de base lingüístico-traductológica basado en una comparación del TO y TM con el objetivo último de evaluar el grado de aceptabilidad del TM entre sus lectores.

Las fases en las que se divide dicho análisis son las siguientes:

1) Análisis de los aspectos macrotextuales. En esta primera fase se procede a la contextualización del texto, determinando el contexto histórico⁷⁹ (tanto de la acción descrita en el texto como de la elaboración del TO y de las publicaciones del TO y del TM), la tipología textual en la que se encuadra, las funciones del lenguaje predominantes, el campo (tema principal del texto) así como la intención del autor⁸⁰, el modo que presenta el texto (oral o escrito) y la relación que se establece entre el autor y sus potenciales lectores (tenor)⁸¹. Además de estos

⁷⁹ Al incluir el contexto histórico dentro del presente análisis se sigue la estela de autores como Brunette, quien defiende que la traducción es un proceso comunicativo y cultural que se produce en un contexto histórico concreto (Brunette 2000: 178-179).

⁸⁰ "One of the most important factors in text effect is the intention of the sender. We may safely assume that every sender, if he expects his text to be read at all, actually intends to produce a certain effect on the recipient and does not just leave it to chance. The intention of the sender is a teleological anticipation of the effect. Since the effect is the purpose he wants to achieve, the sender or text producer will orient the intratextual elements he is going to use in the text towards the intended effect" (Nord 1991: 132).

⁸¹ Este último aspecto consiste en determinar el tratamiento del tema que presentan el TO y el TM con sus respectivos lectores. Partiendo del TO, pueden englobarse bajo este concepto, por ejemplo, aquellos intentos por parte del autor de utilizar un registro apropiado según los usuarios del texto

parámetros y teniendo en cuenta más concretamente el aspecto cultural, el análisis de los aspectos macrotextuales debe ocuparse también de las presuposiciones. Estas presuposiciones las asume implícitamente el emisor al considerar que el receptor partirá de las mismas presuposiciones establecidas por dicho emisor, ya que, en caso contrario, sería imposible la transmisión de información. De esta forma, el traductor debe ser capaz de transmitir la información que presupone el autor del TO al receptor del TM. De hecho, el traductor, al ser también receptor del TO, debe estar familiarizado con las presuposiciones que establece el autor del TO⁸² y ser capaz de transmitir las correctamente al receptor de su traducción.

2) Análisis de los aspectos microtextuales tanto del TO como del TM. En este estudio se incluye el análisis de los elementos microtextuales del TO y TM, prestando especial atención a los fenómenos de coherencia⁸³ y cohesión⁸⁴ del texto, en primer lugar, para pasar después a analizar las características suprasegmentales (elementos fonético-fonológicos, ortográficos y de puntuación), morfológicas, sintácticas, léxico-semánticas y pragmático-culturales (Nord 1991: 79-130), así como las marcas sociolectales y geolectales presentes en ambos textos.

El fundamento de este método contrastivo no es un patrón prescriptivista, es decir, no se trata de calificar una traducción como “buena” o “mala”, sino de analizar el grado de aceptabilidad que dicha traducción encuentra en la CM.

(Muñoz 1995: 47-48 y 54-55). Si se parte del TM, se podrán analizar, por ejemplo, la inclusión de explicaciones de conceptos marcados en términos culturales con el fin de facilitar la comprensión del texto por parte del lector meta.

⁸² “In his role as source-text recipient, the translator is familiar with the source culture and ideally understands the presupposed information in the same way as a ‘normal’ source-text recipient” (Nord 1991: 97).

⁸³ Tal y como Nord explica, el fenómeno de la coherencia se define como las relaciones que se establecen entre los elementos del texto, sin llegar a explicar la relación que se establece entre el texto y la realidad extralingüística a la que se refiere. Para conseguir llegar a establecer esta relación, se debe recurrir al parámetro de la “comprensión”: “Coherence explains the relationships between the elements of a text, but it does not explain the relationship between the text and the extralinguistic reality it refers to. Comprehension, however, is achieved by coordinating the information verbalized in the text with some form or manifestation of either reality in general, or of particular reality. If the reader of a text wants to ‘understand’, he has to connect or associate the new information given by the text with the knowledge of the world which he has already stored in his memory” (Nord 1991: 88).

⁸⁴ La cohesión es el parámetro que engloba el análisis del nivel sintáctico. Se trata del fenómeno por el cual se puede analizar la interconexión existente entre las unidades sintácticas del texto, es decir, los elementos que actúan de enlace entre las palabras, las oraciones y las ideas (Rabadán y Fernández Nistal 2002: 21-24).

Siguiendo la teoría descriptivista, para evaluar este grado de aceptabilidad es necesario plantearse la evolución del proceso traductor con el objetivo de poder analizar los esfuerzos que el ente traductor ha realizado para que dicho nivel de aceptabilidad sea el mayor posible. Sin embargo, también se parte en esta investigación del precepto de que “todo es mejorable”, por lo que, en el capítulo 8 se procede a analizar ciertos aspectos de la calidad de la traducción del corpus seleccionado e introducir alternativas o propuestas con las que se podrían contrarrestar los efectos de no aceptabilidad o extrañamiento por parte del lector meta.

6.4. Conclusión

La finalidad del método de análisis contrastivo-traductológico-evaluativo propuesto en esta investigación consiste básicamente en analizar si en el texto traducido se ha procedido a una adhesión total o parcial al TO (produciéndose las consabidas interferencias en el producto final y el consiguiente efecto de extrañamiento en el lector meta) o, si por el contrario, el traductor ha sabido “despegarse” del TO generando un producto final que se encuentra completamente insertado en la CM (orientado hacia el polo meta), es decir, que presente un alto grado de aceptabilidad por parte del lector meta.

Dentro de este sistema metodológico, conviene recordar que es el investigador el que asume el rol de “mero lector final” como primer receptor del TM durante las primeras fases de lectura, para pasar posteriormente a desplegar todas sus dotes analíticas al servicio de la investigación traductológica, es decir, el investigador se despoja en primer lugar de sus conocimientos analíticos para sopesar como cualquier otro lector meta (sin formación traductológica) el nivel de aceptabilidad que otorgaría al TM durante su lectura y, posteriormente, se dedica a justificar mediante un análisis contrastivo-traductológico-evaluativo las razones que le han llevado a percibir un determinado grado de aceptabilidad.

6.5. Resumen

Con el fin de ofrecer una visión resumida de los fundamentos teóricos del análisis contrastivo-traductológico-evaluativo descrito en este trabajo de investigación, a continuación se presenta un resumen del contenido del capítulo 6:

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL ANÁLISIS CONTRASTIVO-TRADUCTOLÓGICO-EVALUATIVO DEL CORPUS	
FASES DEL ANÁLISIS	<p>1) Fase inicial: Similitudes y diferencias de formato entre TO y TM.</p> <p>2) Fase previa al análisis contrastivo:</p> <p>2.1.) Procedimiento inicial:</p> <ul style="list-style-type: none">➤ Primera lectura del TM a modo de lectores habituales de cómic (lectura rápida). Objetivo: Analizar el nivel de aceptabilidad que dicho texto provoca en el lector meta + captar el mensaje irónico-humorístico del texto.➤ Segunda lectura del TM. Objetivo: Analizar las características lingüísticas más relevantes del texto.➤ Tercera lectura del TM. Objetivo: Realizar un análisis lingüístico-traductológico para detectar posibles retos traductológicos y sus causas.➤ Primera lectura del TO. Objetivo: Extraer el mensaje irónico-humorístico del texto.➤ Segunda lectura del TO: Analizar las características lingüísticas más relevantes.➤ Tercera lectura del TO: Realizar un análisis lingüístico-traductológico del texto como objeto de traducción al castellano. <p>Conclusión al procedimiento inicial: Diversos rasgos que aparecen en el TM hacen sospechar que se trata de una traducción, quedando mermado considerablemente el grado de aceptabilidad del TM en determinados pasajes.</p> <p>2.2.) Consulta a la traductora:</p> <ul style="list-style-type: none">➤ Método: Cuestionario dividido en tres bloques: A (preguntas sobre la traductora), B (preguntas sobre el encargo de traducción) y C (preguntas sobre la traducción).➤ Objetivo: Contrastar las intuiciones iniciales del investigador con la traductora + analizar todos los parámetros resultantes del cuestionario como condicionantes de un determinado grado de aceptabilidad del producto final.

<p>FASES DEL ANÁLISIS (Continuación)</p>	<p>2.3.) Análisis de la base humorística del corpus.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Objetivo: Identificar la base humorística de cada una de las historias del corpus. ➤ Método: Explicación de la teoría psicológica predominante en cada historia, así como aplicación de la teoría GTVH y el enfoque pragmático. ➤ Conclusión: El humor del texto se basa principalmente en las teorías de la incongruencia y la superioridad / denigración + Marcas culturales muy identificativas de la CO.
<p>FUNDAMENTOS Y OBJETIVOS DEL ANÁLISIS CONTRASTIVO-TRADUCTOLÓGICO-EVALUATIVO</p>	<p>3.1.) Fundamentos del sistema: Filosofía analítica de Toury (comparación de secuencias de pares problema-solución) + metodología contrastiva de Nord (análisis de factores extratextuales e intratextuales) y Santana (análisis contrastivo como base de crítica traductológica).</p> <p>3.2.) Objetivo: Establecer el grado de fidelidad al original del TM y de aceptabilidad de dicho texto en el marco de llegada</p> <p>3.3.) Estructura del análisis contrastivo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ División en niveles lingüísticos. Objetivo: Conseguir un elevado nivel de inteligibilidad ➤ Posibilidad de aplicación universal ➤ Sistema de estudio de textos de niveles superiores a inferiores ➤ Fases: <ul style="list-style-type: none"> a) Análisis de aspectos macrotextuales (contextualización, tipología textual, funciones del lenguaje predominantes, campo, modo, tenor, intención del autor y presuposiciones). b) Análisis de aspectos microtextuales (coherencia, cohesión, características suprasegmentales, características morfológicas, aspectos sintácticos, características léxico-semánticas, características pragmático-culturales y marcas lectales).
<p>CONCLUSIÓN</p>	<p>Con este método de análisis contrastivo-traductológico-evaluativo se permite observar si en el texto traducido se ha procedido a una adhesión total o parcial al TO (produciéndose las consabidas interferencias en el producto final y el consiguiente efecto de extrañamiento en el lector meta) o, si por el contrario, el traductor ha sabido “despegarse” del TO generando un producto final que se encuentra completamente insertado en la CM (orientado hacia el polo meta), es decir, que presente un alto grado de aceptabilidad por parte del lector meta.</p>

CAPÍTULO 7: ANÁLISIS CONTRASTIVO-TRADUCTOLÓGICO-EVALUATIVO DEL CORPUS CON SU TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

En este capítulo se procede a plasmar el tipo de análisis descrito en el capítulo anterior. Se ha denominado dicho análisis como “contrastivo-traductológico” porque pretende abarcar un ámbito más amplio que el puramente lingüístico o gramatical de base contrastiva. El objetivo del análisis reflejado en este trabajo de investigación es, efectivamente, contrastivo porque se basa en la comparación de segmentos del TO con respecto a sus correspondientes propuestas del TM. Pero, además, pretende ser traductológico ya que la mera observación del contraste entre los segmentos del TO y el TM conlleva una reflexión traductológica en torno al protocolo de actuación llevado a cabo por el ente traductor y los retos a los que se ha tenido que enfrentar durante su proceso de traducción. Finalmente, a dicho análisis se le adjudica también el calificativo “evaluativo”, puesto que en el capítulo siguiente se procederá a la realización de una evaluación de la calidad de la traducción del corpus. De esta forma, el análisis propuesto en este trabajo de investigación se fundamenta en la comparación de segmentos representativos del TO y TM (análisis contrastivo), se aleja de los planteamientos de la gramática contrastiva para ofrecer argumentos de naturaleza traductológica (traductológico) y culmina con una evaluación de la traducción del corpus (evaluativo).

Con el objetivo de presentar este análisis de una forma clara y funcional, en este capítulo se ha procedido a realizar una división entre aspectos macrotextuales y microtextuales. En el plano macrotextual se realiza una contextualización del corpus, además de analizar la tipología textual en la que se encuadra dicho corpus, las funciones del lenguaje predominantes, así como el campo, tenor y modo imperantes. También dentro del ámbito macrotextual se procede a analizar la intención del autor y las presuposiciones de las que dicho autor parte. En el plano microtextual, se realiza un análisis de la coherencia y cohesión del texto, así como de los elementos fonético-fonológicos, ortográficos, de puntuación, morfológicos, sintácticos, léxico-semánticos y pragmático-culturales más característicos de dicho texto. Este análisis culmina con una descripción de las marcas “lectales” (sociolectales y geolectales) más relevantes del texto tanto en el plano microtextual como macrotextual.

7.1. Aspectos macrotextuales

Volviendo a retomar las partes en las que se ha decidido dividir el presente análisis, la primera tarea que se debe ejecutar es la contextualización del texto (a). De esta forma, el investigador se enfrenta a un cómic (véase definición en capítulo 4) cuyo campo se centra en las vivencias de un adolescente picarón del que se sirve el autor para realizar críticas feroces hacia ciertos hábitos y normas de comportamiento vigentes en la sociedad alemana, en particular, y perfectamente aplicables al resto de sociedades (intención del autor).

El contexto histórico en el que se desarrolla la trama se sitúa en la época de la separación de las dos Alemanias, coincidiendo con el contexto histórico de la elaboración del cómic, ya que dicho texto apareció publicado por primera vez precisamente en el año 1990. Por último, la publicación de la versión traducida se sitúa cronológicamente con bastante posterioridad (más concretamente en el año 2001), una vez que se encuentra superado con creces el proceso de reunificación alemana, por lo que el hecho de que en el texto se retraten situaciones que se desarrollan dentro de la antigua RDA produce cierta sensación de antigüedad cronológica al lector meta.

Las funciones del lenguaje predominantes son la expresiva o emotiva (el mensaje que realiza el emisor hace referencia a lo que siente, su yo íntimo, predominando éste sobre todos los demás factores que constituyen el proceso de comunicación), apelativa o conativa (el receptor predomina sobre los otros factores de la comunicación, pues la comunicación está centrada en la persona del tú, de quien se espera la realización de un acto o una respuesta) y fática (iniciar, interrumpir, continuar o finalizar la comunicación).

El modo que presenta el texto es escrito, aunque, siguiendo los preceptos de los cómics, en todo momento se pretende imitar un lenguaje oral reflejado en los diálogos de los personajes. Por último, el tenor debe analizarse efectuando distinciones entre el TO y el TM. En el TO el tenor es directo, ya que en todo momento se presupone un conocimiento claro por parte del lector de las realidades que se presentan. Sin embargo, en el TM el tenor se convierte en indirecto, ya que, al ser el ente traductor consciente del posible desconocimiento del lector español de ciertas realidades autóctonas alemanas, se procede a utilizar diferentes recursos explicativos que llegan a su culminación con la inclusión de

las notas a pie de página en la historia 11. Precisamente este tipo de aclaraciones no son necesarias en el TO, ya que el autor parte de una serie de presuposiciones, entre las que se encuentra el hecho de que el lector del TO es autóctono de Alemania (o, en su defecto, de cualquier otro país de lengua alemana) y, por lo tanto, perfecto conocedor de la historia de aquel país.

7.2. Aspectos microtextuales

Tal y como se ha indicado al comienzo de este capítulo, dentro del plano microtextual se procede a analizar los fenómenos de cohesión y coherencia presentes tanto en el TO como en el TM. Una vez analizada la estructura que presentan los parámetros que otorgan cohesión y coherencia al corpus, se procederá a analizar pormenorizadamente los elementos fonético-fonológicos, ortográficos, de puntuación, morfológicos, sintácticos, léxico-semánticos, pragmático-culturales y “lectales” más relevantes del texto.

7.2.1. Cohesión

En cuanto a la cohesión tanto del TO como del TM, se podrían establecer dos niveles. Si se tiene en cuenta que el corpus en cuestión se encuentra estructurado en historias independientes, se puede distinguir un primer nivel de cohesión suprasegmental, es decir, estudiar la cohesión analizando la historia en cuestión como un todo, mientras que se puede establecer un segundo nivel infrasegmental en el que se prestaría especial atención al análisis de los fenómenos de cohesión que se constatan en cada una de las viñetas y entre las viñetas más próximas.

Teniendo en cuenta ambos niveles, cabe destacar que la cohesión que presentan tanto el TO como el TM se basa en una serie de elementos tales como la aparición de interjecciones y onomatopeyas como fenómenos representativos de la imitación de un registro coloquial y de los sonidos de las realidades plasmadas en las viñetas, así como en la aparición de expresiones coloquiales que contrastan con la utilización de otras expresiones que pueden encuadrarse en un registro más elevado.

7.2.2. Coherencia

Al igual que sucede con la cohesión, en el estudio de la coherencia también se podría hablar de una coherencia suprasegmental (que incluiría el estudio de la coherencia de las historias como un todo) y de una coherencia infrasegmental (en la que se estudiaría el nivel de coherencia que se establecería entre cada viñeta y las más próximas). En ambos niveles, cabe destacar que el elemento predominante que hace del texto un todo coherente es el campo semántico de lo políticamente incorrecto (sexo, alcohol, infidelidad, etc.) encarnado en la figura del protagonista, parámetros que se mantienen en igual grado de intensidad en el TM.

7.2.3. Características suprasegmentales (elementos fonético-fonológicos, elementos ortográficos y elementos de puntuación)

Como cualquier cómic caracterizado por la subordinación lengua / imagen, el corpus analizado en este trabajo de investigación presenta una abundancia de parámetros suprasegmentales con los que se pretende acercar al lector lo más posible a una situación de sonorización real. Debido al registro coloquial imperante en el corpus, resulta también importante señalar la aparición de recursos suprasegmentales con los que se pretende imbuir al texto de un ritmo con el que poder atraer la atención del lector.

Otra característica suprasegmental que se puede apreciar en el texto es la utilización de una determinada representación ortográfica de algunas palabras con el fin de producir un determinado efecto en el lector, además de la aparición de ciertos elementos de puntuación utilizados mayoritariamente como sustento de la imitación del lenguaje oral.

7.2.3.1. Elementos fonético-fonológicos

Como elementos fonético-fonológicos más destacables del corpus, resulta interesante el estudio de las interjecciones y onomatopeyas como el intento más claro por parte de los autores de cómics de acercar al lector a una comunicación real. Dentro del plano fonético-fonológico, resulta interesante señalar también la

aparición de rimas o juegos de palabras de índole fonético-fonológica que se engarzan dentro del registro coloquial que caracteriza al corpus en particular y a los cómics, en general.

7.2.3.1.1. Interjecciones

El DRAE ofrece la siguiente definición del término `interjección': "Clase de palabras que expresa alguna impresión súbita o un sentimiento profundo, como asombro, sorpresa, dolor, molestia, amor, etc. Sirve también para apelar al interlocutor, o como fórmula de saludo, despedida, conformidad, etc.; p. ej., *eh*, *hola*." (DRAE: on-line)

Según Buron-Brun (2006), las definiciones y ejemplos que ofrecen determinados diccionarios, tales como el *Diccionario del español actual* de Seco, Andrés y Ramos (1999), provocan que se origine cierta confusión entre el término interjección y onomatopeya. Buron-Brun afirma que la causa de esta confusión probablemente reside en el hecho de que "la mayoría de las onomatopeyas son interjecciones, en cambio muchas interjecciones no son en absoluto de origen onomatopéyico" (Buron-Brun 2006: 274).

En este trabajo de investigación se efectúa una distinción entre interjecciones y onomatopeyas, partiendo de la base de que las interjecciones suelen ser palabras o frases cortas que se emplean principalmente en el lenguaje oral (y en el escrito que reproduce el lenguaje oral), muchas veces como expresión expletiva de desahogo o explosiones de emotividad por parte del emisor (función expresiva) o una exhortación al receptor por parte de dicho emisor (función apelativa), a menudo de modo casi reflejo.

Las interjecciones suelen estar compuestas de una única palabra (interjecciones propias), normalmente expresadas en el lenguaje escrito con signos de admiración o interrogación (por ejemplo, "¡oh!" como expresión de asombro o admiración). En otros casos, se podría hablar de interjecciones impropias, es decir, elementos que no son interjecciones propiamente dichas, sino sustantivos, verbos o adverbios, que ocasionalmente son empleados como interjecciones, por su significación usual (por ejemplo, "¡socorro!"). Por último, las interjecciones de expresión son aquellas locuciones usuales que suelen emplearse igualmente como interjecciones (por ejemplo, "¡mi madre!" como expresión de asombro). En

cualquier caso, se puede afirmar que las interjecciones, que adquieren valor semántico al ser entonadas por el emisor, son el fiel reflejo de un registro coloquial.

En lo que concierne al corpus seleccionado en este trabajo de investigación, en el anexo II se incluye una tabla en la que aparecen detalladas las interjecciones utilizadas en dicho texto por orden de aparición, describiendo la situación en la que aparecen y las diferentes soluciones de traducción que se proponen en cada caso.

Siguiendo con el planteamiento de análisis contrastivo-traductológico-evaluativo defendido en este trabajo de investigación, a continuación se presenta una tabla en la que se confrontan las interjecciones utilizadas en el TO con su correspondiente traducción en el TM y el significado / efecto⁸⁵ de dichas expresiones:

Tabla 15: Listado de interjecciones aparecidas en el TO y TM y descripción de su significado o efecto.

Significado / Efecto	TO	TM
Enojo	Na?!	¿!Eh!?
Reanudar o mantener la conversación	Na!	¡Bueno!
	Na ja	Bueno
Titubeo	Äh...	Er...
	Na ja...	Eh, sí...
Asentimiento o justificación	Aha	Ajá
	Ganz recht!	¡Justo!*
	Eben!	¡Exacto!
	Echt!	¡De verdad!
	Ja, genau!	¡Sí, justo!*
	Ach ja!	¡Ah, sí!
	Tatsächlich!	¡Fijo!*

⁸⁵ Esta parte de la tabla se ha denominado “significado / efecto” con la intención de identificar el contenido semántico que el autor pretendía emitir con cada una de las interjecciones que aparecen en la lista, es decir, el efecto que el autor pretendía transmitir con la emisión de estas interjecciones por parte de sus personajes.

Significado / Efecto	TO	TM
Búsqueda de asentimiento	Nicht wahr?	¿verdad?
	Na?	¿Qué?
	Tschühüss! ⁸⁶	¡Adiósos!
Sorpresa	Ah...	Ah...
	Ach tatsächlich..?	¿Ah sí..?
Sorpresa + Preocupación	Ach du Scheiße! Ach du Scheiße...	¡Mierda! Qué chungo...
Llamada de atención	He!	¡Eh!
Saludo	Mahlzeit!	¡Que aproveche!
	Tag!	¡Hola!
	Guten Tag	Buenas
Asco	Boah!	¡Puagh!
	Bläh!	¡Puagh!
Rectificación	Ach so!	Ah, sí!
Muletilla introductoria	Tja...	Bueno...
	Ach übrigens...	Ah, por cierto...
Desesperación	Ach du Schande!	¡Oh, Dios mío!
	Na hör mal!	¡Lo que hay que oír!
Extrañeza	Komisch...	Qué raro...
Perdón	Entschuldigung!	¡Perdón!
	Tschuldigung...	
	Verzeihung noch mal...	
Descontento	Ach?	¿No?
Admiración	Boah!	¡Buah!
Indignación	Na und!?	¿Y qué?
Alegría	Ja, super!	¡De coña!
Desconcierto	Ööh	Eer
Alivio	Boh!	¡Uf...!
	Booff...	UUfff...
Pausa para pensar	Fnöö...	Mmmm...

⁸⁶ Obsérvese la imitación gráfica del alargamiento del término para indicar una musicalidad propia de un registro coloquial establecida entre personas con cierto grado de familiaridad.

Tal y como se puede desprender de esta tabla, la traductora se ha decantado mayoritariamente por una adaptación a la LM de las interjecciones del TO, generándose un nivel elevado de aceptabilidad por parte del lector meta y produciéndose el mismo efecto en el lector de la traducción que en el lector del texto original.

Los únicos casos en los que la traducción genera cierto grado de extrañeza han sido marcados con un *. Se trata de tres expresiones de asentimiento en las que el lector del TM recibe como propuestas de traducción los términos “justo” y “fijo”, utilizados de forma adverbial y que parecen denotar cierta contaminación lingüística de la traductora ya sea debido al contacto con una determinada comunidad lingüística o formativa (para más información, véase el punto 8.4.1.).

7.2.3.1.2. Onomatopeyas

El DRAE ofrece la siguiente definición del término ‘onomatopeya’: 1. f. Imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo. 2. f. U. En algunos casos para referirse a fenómenos visuales; p. ej., *tic nervioso, zigzag*. 3. f. Vocablo que imita o recrea el sonido de la cosa o la acción nombrada (DRAE: on-line).

La onomatopeya designa, por tanto, el proceso de creación de una palabra que imita, o pretende imitar, fonéticamente un sonido. En lo que respecta a este texto, las onomatopeyas utilizadas intentan reflejar sonorizaciones de todo tipo que abarcan desde los quejidos que emite la madre del protagonista en el parto hasta un chasquido de dedos como recurso de llamada de atención.

En el TO, estos casos de onomatopeyas “puras” se entremezclan con otro recurso presente también en el lenguaje de los cómics mediante el cual se renuncia a la onomatopeya propiamente dicha para utilizar directamente un sustantivo que exprese el sonido que se pretende reproducir (caso de sustantivos de origen onomatopéyico) como “Klatsch” o “Knuff” (utilizados para indicar el sonido de un golpe). En los cómics alemanes, además, se recurre también a la utilización de supuestos⁸⁷ sustantivos derivados de formas verbales cuyo contenido gramatical es el que se pretende expresar en la acción, tal y como sucede con las formas

⁸⁷ Se ha decidido utilizar el término “supuesto” para enfatizar el hecho de que estos sustantivos no existen como tal en la lengua alemana, aunque su forma se deriva del acortamiento de una forma verbal.

“Stöhn”, “Fuchtel”⁸⁸, “Klapp”, “Blinz”, “Quietsch” y “Raschel” (formas inflexivas de los verbos “stöhnen”, “fuchteln”, “klappen”, “blinzeln”, “quietschen” y “rascheln”⁸⁹, respectivamente).

En el anexo III se ofrece un listado de las onomatopeyas más representativas que aparecen en el cómic original, incluyéndose tanto las onomatopeyas puras como el resto de casos descritos con anterioridad por orden de aparición en el texto.

En lo que respecta a la traducción de onomatopeyas, Roberto Mayoral (1992: 139) constata las siguientes soluciones de traducción:

1) Omisión de la traducción en caso de que se constate una redundancia en el significado, de forma que otros signos (diálogo, dibujo, metáforas visualizadas⁹⁰, etc.) se encarguen de la transmisión del mensaje. En este caso, la omisión de la traducción no resulta problemática gracias al hecho de que el receptor meta sigue recibiendo el mensaje gracias a otros signos aparecidos en la secuencia. La editorial puede optar por utilizar este recurso con el fin de reducir los costes de la traducción.

Ésta es la opción por la que se decanta la traductora de la versión española del cómic en casos como el que se describe a continuación. Tal y como se puede apreciar en la primera viñeta del texto alemán, aparece la onomatopeya “Ding-Dong” en clara referencia al sonido del timbre de la puerta. Sin embargo, la traductora no ha creído conveniente utilizar la onomatopeya, ya que las notas musicales que aparecen y el hecho de que toda la viñeta quede ocupada por el

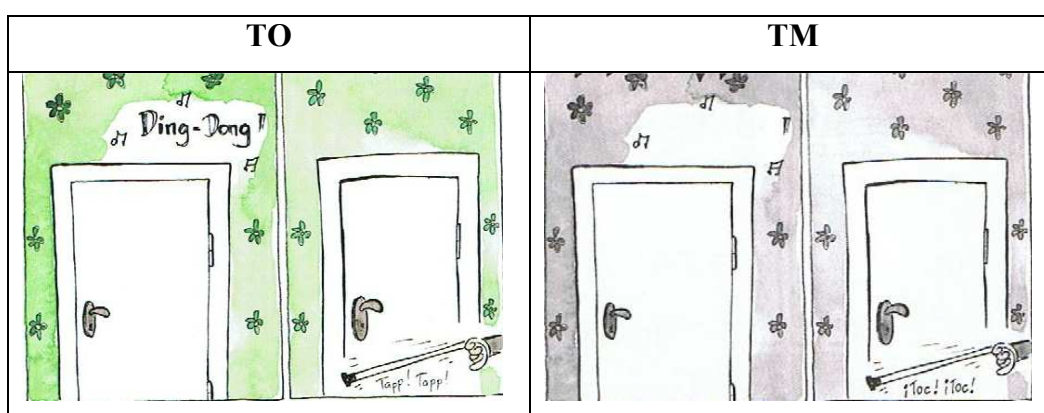
⁸⁸ El término “Fuchtel” en alemán aparece con un uso sustantivado en la expresión coloquial “unter jemandes Fuchtel stehen” que viene a significar “estar bajo la férula de alguien” (Pons: online).

⁸⁹ Con estas formas verbales inflexivas se intenta asemejar la lengua alemana a las formas de infinitivo del inglés, por lo que se renuncia a la desinencia verbal alemana “-n” o “-en”, característica de los infinitivos de esta lengua. Este recurso lo puso en boga la traductora de cómics alemana Erika Fuchs (1906-2005), quien durante más de 40 años fue la encargada de traducir los cómics de la factoría Disney al alemán. Tal y como Klaus Bohn relata en su obra titulada *Das Erika Fuchs Buch* (1996), esta traductora se caracterizó por una gran agudeza creativa, desarrollando recursos propios que se han ido imponiendo en la cultura alemana de cómics, entre los que se encuentra precisamente la utilización de esta forma acertada de verbos alemanes. La influencia de esta autora en el mundo de la traducción de cómics es de tal envergadura que a este recurso se le ha bautizado como “Erikativ” en clara referencia a su persona.

⁹⁰ Convención gráfica propia de los cómics que expresa el estado físico y / o psíquico de los personajes mediante signos icónicos de carácter metafórico de fácil reconocimiento gracias a su gran expresividad. Ejemplos muy claros de estas metáforas lo conforman los tacos que se sustituyen por sapos, culebras o calaveras; la bombilla que se usa para señalar una idea genial o las estrellas que se ven alrededor de un accidente.

único dibujo de una puerta es un contexto que deja claro al lector cuál es la situación que se pretende retratar. Curiosamente, en otra ocasión la traductora sí ha decidido traducir la onomatopeya con la que se pretende imitar el sonido del choque del bastón con la pared (“Tapp!, Tapp!” se traduce por “¡Toc!” “¡Toc!”), a pesar de que el dibujo del bastón cimbreado ya es una pista lo suficientemente sólida para que el lector entienda correctamente el contexto.

Imagen 11: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (1).



Entonces, ¿por qué en el primer caso la traductora opta por no traducir la onomatopeya, dejándose además un hueco en blanco en el texto español un tanto deslucido, mientras que en el segundo caso sí que la traduce? La respuesta puede ser variada: se puede tratar de una decisión unilateral de la traductora (por un mero gusto estilístico) o de una decisión de la editorial. En cualquier caso, lo importante es reconocer que, tanto en el TO como en el TM, el lector recibe el mensaje sin ningún tipo de problema gracias al contexto, provocándose un nivel alto de aceptabilidad del mensaje por parte del lector meta.

2) Compensación: se traslada el significado a otra parte del mensaje formada, por ejemplo, por diálogos o textos explicativos (véanse definiciones de compensación de Vázquez Ayora y Hurtado en el punto 3.3.1.2.2.). Tal y como se puede observar en las viñetas tanto del TO como del TM que se presentan a continuación, en la versión original se utiliza una onomatopeya con la que se pretende imitar el sonido de una apertura rápida de la puerta. Sin embargo, en

castellano la imitación del sonido se pierde al utilizar la forma verbal explícita “¡Abrir!”. Esta pérdida de la onomatopeya en el TM se ve compensada tanto por la importancia del contexto de la viñeta como por la exclamación que el personaje emite, que no deja lugar a dudas del contexto de sorpresa / susto en el que se está desarrollando la acción (“Überraschung!!!” se traduce por “¡¡¡ Sorpresa!!!”).

Imagen 12: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (2).



3) Traducción a lenguaje verbalizado: la traducción de las onomatopeyas como recursos gráficos por elementos verbales se contrapone a la limitación que supone la reducción de espacio que presentan los cómics, por lo que ésta suele ser una solución poco factible. De hecho, la traductora no opta por esta solución en su traducción del corpus. Para ejemplificar el fenómeno que implicaría este tipo de solución, se puede retomar la viñeta anterior en la que se podría optar por unir el sonido de la apertura rápida de la puerta y la exclamación que provoca un susto a la enfermera mediante una fórmula de lenguaje verbalizado del tipo “¡¡¡ Que estoy entrando!!!”.

Imagen 13: Viñeta del TM con una propuesta alternativa de traducción (3).



4) Equivalencia: procedimiento por el cual se busca la forma que en la LM tenga el mismo significado en el mismo contexto, entorno y situación. Tal es el caso de las viñetas que se presentan a continuación, en las que se describe el robo de un videoclub (h. 12). El procedimiento utilizado para acceder al establecimiento consiste en romper los cristales de la entrada, por lo que, mientras que en alemán se utiliza la fórmula “Klirr!” para imitar dicho sonido, en castellano se ha optado por el equivalente “¡Crash!”.

Imagen 14: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (4).



5) Préstamo léxico: mantener la forma original⁹¹.

El traductor puede decantarse por el préstamo léxico por diversas razones:

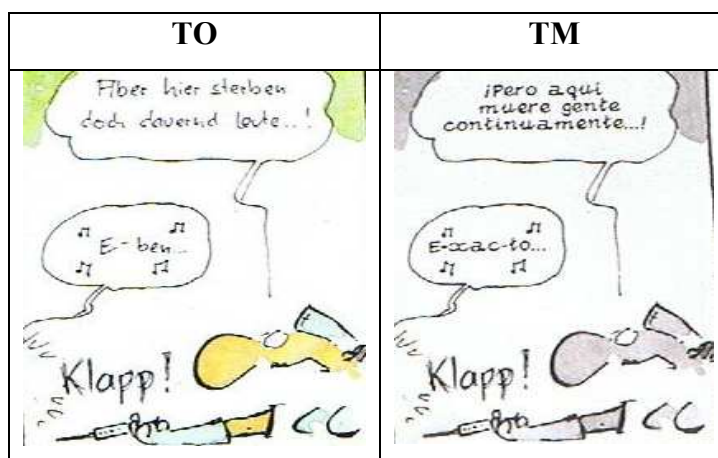
a) Desconocimiento consciente de la traducción de la onomatopeya. En esta investigación se ha decidido denominar a este parámetro “desconocimiento consciente” en referencia al hecho de que el ente traductor sabe que la onomatopeya en cuestión cuenta probablemente con una traducción en la LM, pero desconoce cuál es, a pesar de haberse documentado, haber hecho consultas a expertos o de haber consultado con la propia editorial.

⁹¹ Mayoral (1992) no se muestra a favor de este recurso y defiende la opción de traducir las onomatopeyas originales siempre que sea posible.

b) Consenso con la editorial de optar por el préstamo léxico por alguna razón de índole económica (por ejemplo, que la editorial decida no pagar la traducción de esas onomatopeyas) o por el mero gusto estilístico del traductor y / o editorial.

c) Descuido por parte del ente traductor que olvida traducir una determinada onomatopeya en alguna viñeta y, sin embargo, procede a su traducción en otras. Esto es lo que sucede en la traducción de la siguiente viñeta al castellano, en la que, como se puede apreciar, se ha mantenido la onomatopeya “Klapp!” que el autor original utiliza para indicar un golpe seco al cerrar una puerta (en la viñeta del TO parece, en primera instancia, que la onomatopeya se refiere al movimiento de la inyección, aunque, tras analizar otras onomatopeyas utilizadas por el autor, la onomatopeya “Klapp!” acompañada normalmente por signos a modo de *tics* [<] indica el cierre brusco de una puerta):

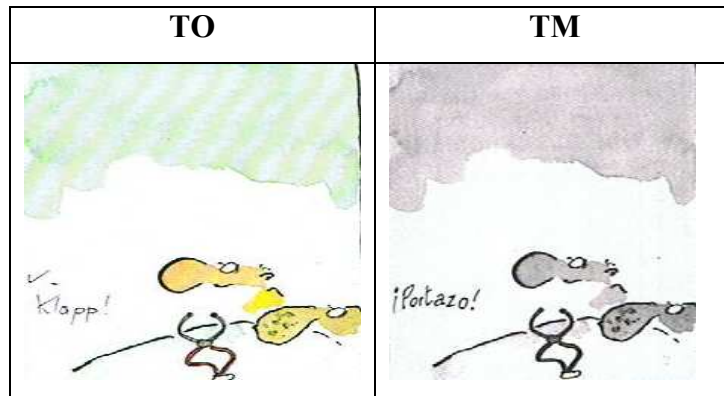
Imagen 15: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (5).



Tal y como se puede apreciar, la traductora del corpus ha decidido mantener la onomatopeya en castellano. Esta decisión de la traductora podría deberse a cualquiera de los parámetros a) o b), es decir, se podría tratar de un desconocimiento consciente o de un acuerdo previo con la editorial. Sin embargo, tras haber analizado el resto de viñetas, se puede concluir que, probablemente, lo que ha sucedido en la secuencia anterior es simplemente un descuido (c), ya que, en el resto de casos en los que se retrata una situación en la que se produce un

Análisis contrastivo-traductológico-evaluativo del corpus con su traducción al castellano portazo brusco, la traductora ha optado por el sustantivo “¡Portazo!”, tal y como se puede observar a continuación:

Imagen 16: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (6).



En este caso concreto, la traductora opta por utilizar el sustantivo “¡Portazo!” y suprimir los *tics* que se utilizan en el TO. Curiosamente, en la siguiente secuencia se opta de nuevo por el sustantivo “¡Portazo!”, aunque, en esta ocasión, sí se ha optado por mantener los *tics*:

Imagen 17: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (7).



Con este ejemplo se pone de manifiesto un cierto grado de incoherencia por parte de la traductora a la hora de traducir algunas onomatopeyas. A pesar de esta mínima incoherencia con las traducciones de las onomatopeyas descritas en

este apartado, se consigue un nivel de aceptabilidad alto por parte del lector meta de las situaciones descritas en las viñetas.

Retomando las palabras de Mayoral, la teoría de este autor podría simplificarse en dos vertientes de la traducción de onomatopeyas: 1) omisión de la traducción y 2) adaptación a la LM dependiendo del estilo del traductor, de la experiencia de éste en la traducción de onomatopeyas y las directrices marcadas por la editorial. Según el parámetro 2, el traductor podría recurrir a la compensación, traducción a lenguaje verbalizado, equivalencia y préstamo léxico según su propia experiencia y los requisitos estipulados en el encargo de traducción. Siguiendo este planteamiento, en la siguiente tabla se resumen las onomatopeyas más significativas del TO con sus correspondientes representaciones en el TM y se procede a denominar las soluciones por las que ha optado la traductora según los dos parámetros anteriormente mencionados, añadiendo el símbolo “= LO” cuando la traductora ha decidido mantener la misma onomatopeya que aparece en el TO.

Resultaría bastante interesante plantearse la razón por la que la traductora decidió mantener la misma forma que en el TO (coincidencia de la onomatopeya en ambas lenguas, desconocimiento por parte de la traductora de la onomatopeya correspondiente en LM, etc.). Aunque en su momento se decidió plantear esta cuestión a la traductora, ésta afirmó que no recordaba exactamente qué parámetros había seguido para la traducción de estas onomatopeyas. Desde la editorial tampoco se obtuvo respuesta acerca de si habían entregado algún glosario de onomatopeyas a la traductora, aunque sí confirmaron que habían realizado una revisión del producto final, demostrando, de esta forma, estar de acuerdo con las soluciones propuestas por la traductora.

Tabla 16: Listado de las onomatopeyas más representativas que aparecen en el TO y el TM y análisis de las soluciones de traducción aplicadas a dichas onomatopeyas.

Onomatopeya TO	Onomatopeya TM	Solución de traducción
Hrrgnh	Aaaaagghh (h. 1, p. 5)	Adaptación a LM
	Hrrgnh (h. 4, p. 12)	Adaptación a LM (=LO)

Onomatopeya TO	Onomatopeya TM	Solución de traducción
Plop!	¡Plop! (h. 1, p. 5)	Adaptación a LM (=LO)
Prrffzz..!	¡Prrffzz..! (h. 1, p. 5 / h. 5, p. 17 y 18)	Adaptación a LM (=LO)
Tapp!Tapp!Tapp!	¡Tapp! ¡Tapp! ¡Tapp! (h. 2, p. 7)	Adaptación a LM (=LO)
	¡Toc, Toc! (h. 6, p. 20)	Adaptación a LM
Psst!	¡Pss! (h. 3, p. 9)	Adaptación a LM
Hahahahaa!!!	¡¡¡Jajajajaa!!! (h. 3, p. 9)	Adaptación a LM
Puagh	Boah (h. 4, p. 12)	Adaptación a LM
Aach... arraach...	Aach... arraach... (h. 4, p. 12)	Adaptación a LM (=LO)
Rumms!	¡Abrir! (h. 4, p. 14)	Adaptación a LM
Klapp!	Klapp! (h. 4, p. 14)	Adaptación a LM (=LO). Parece un descuido de la traductora
	¡Portazo! (h. 4, p. 16)	Adaptación a LM
	¡¡Portazo!! (h. 6, p. 23)	Adaptación a LM
Stöhn...	Gemid...(h. 4, p. 16)	Adaptación a LM
Ding-Dong	Ø (h. 6, p. 20)	Omisión de la traducción (la traductora ha considerado innecesaria la onomatopeya debido a que la presencia de unas notas musicales y la puerta vacía hacen intuir al lector que alguien está llamando al timbre).
Fuchtel!Fuchtel!	¡Manoteo! ¡Manoteo! (h. 6, p. 20)	Adaptación a LM
Ätschkischkisch!	¡Juijujui! (h. 6, p. 23)	Adaptación a LM
Brüing!	¡Riiing! (h. 8, p. 26)	Adaptación a LM
Schnüff	Esnif (h. 8, p. 29)	Adaptación a LM
Düdüdüdelüü	Laralaranlanlero (h. 9, p. 31)	Adaptación a LM

Onomatopeya TO	Onomatopeya TM	Solución de traducción
Blinz!	¡Guiño! (h. 9, p. 31)	Adaptación a LM
Knuff!	Codazo (h. 9, p. 31)	Adaptación a LM
Klatsch!	¡Palmetaz! (h.9, p. 31)	Adaptación a LM
Mssmss	Mssmss (h.10, p. 34)	Adaptación a LM (=LO)
Quietsch!	¡Derrap! (h. 11, p. 36)	Adaptación a LM
Raschel!	¡Crujido! (h. 12, p. 39)	Adaptación a LM
Biep	Bip (h. 12, p. 40)	Adaptación a LM
Klirr!	¡Crash! (h. 12, p. 41)	Adaptación a LM
Bonk, bonk, bonk!	¡Bont, bont, bont! (h. 13, p. 43)	Adaptación a LM
Schnick, schnick, schnick	Schnick, schnick, schnick (h. 15, p. 45)	Adaptación a LM (=LO)
Hohoo!! Hohoo!! Hohoo	¡¡Joujou, joujou, joujoujou!! (h. 16, p. 48)	Adaptación a LM
Bilimm! Bilimm!	¡Tilín, tilín! (h. 16, p. 48)	Adaptación a LM
Krachzz... Krrkh... Quiiiiiuuuuieeek!	Krachzz... Krrkh... Quiiiiiuuuuieeek! (h. 16, p. 49)	Adaptación a LM (=LO)
Kriiiiiuuuuuik!	¡Kriiiiiuuuuuik! (h. 16, p. 49)	Adaptación a LM (=LO)

Tal y como se desprende de la tabla anterior, la solución más utilizada por la traductora es la de la adaptación a la LM, lo que supone un esfuerzo por adaptar el lenguaje onomatopéyico a la tradición y culturas meta, favoreciéndose así la aceptabilidad del lector meta hacia el texto traducido.

7.2.3.1.3. Rimas

La primera rima que se detecta en el texto alemán aparece en la historia 3. Dicha rima es el resultado de una especie de cantinela que ejecutan los personajes

durante la representación teatral con el objetivo de reprochar a los espectadores el hecho de que pretenden olvidar su pasado:

TO	TM
“An die Greuel uns´rer Ahnen sind wir hier, euch zu gemahnen! Bei Video und Pizzafressen habt ihr eure Schuld vergessen!” (h. 3, p. 10).	“¡Los crímenes de vuestros antepasados venimos aquí a recordaros! ¡De los que con vídeos y pizzas pretendéis olvidaros!”

Tal y como se puede observar en el ejemplo anterior, la rima presente en el TO se mantiene también en el TM, produciéndose ante el lector la misma sensación de cantinela o de protesta de una manifestación.

Posteriormente, en la historia 7 (p. 25), se detecta otra rima representada en una frase hecha alemana que enuncia un compañero de clase del protagonista que, tras una velada un tanto ajetreada, se oculta en el inodoro e intenta asustar a todos los que pasan por allí con dicha rima:

TO	TM
“Der Geist, der jedem in die Eier beißt ⁹² ”	“El fantasma que a todos los huevos masca”

Al igual que sucede en el caso anterior, la rima también se mantiene en castellano, por lo que, en ambos casos, se mantiene el mismo efecto en el lector. En este caso en concreto, la rima producida tanto en el TO como en el TM está al servicio de la sensación de sorpresa que el personaje que la emite pretende producir en todos aquellos que pasen por el cuarto de baño.

En la historia 11, en la que se narra la visita del protagonista a la RDA, aparece otra rima con un marcado carácter irónico. En un determinado momento el protagonista decide ironizar acerca de una bebida gaseosa que se

⁹² La frase hecha completa en alemán es la siguiente:

“In diesem Häuschen lebt ein Geist,
der jedem, der hier zu lange scheißt,
von hinten in die Eier beißt.
Mich hat er nicht gebissen,
denn ich habe ihm aufn Kopf geschissen”.

comercializaba en la antigua Alemania Oriental como contrapunto a una famosa bebida mundialmente conocida. En la entrada que el protagonista efectúa en su diario al recordar dicho momento, éste escribe lo siguiente:

TO	TM
“Ein rechtes Wort zur rechten Zeit schafft Frohsinn und Gemütlichkeit” (h. 11, p. 37).	“Una palabra justa en el momento exacto pronunciad, y lo llenaréis todo de alegría y jovialidad”

En este caso, la ironía reside precisamente en que el protagonista no tiene ninguna intención de crear un ambiente agradable, sino todo lo contrario, es decir, mofarse del modo de vida de sus familiares de la antigua RDA. Esta ironía se refleja en el TO con la aparición de una frase hecha y su correspondiente rima. En este caso, la traductora ha optado por mantener la rima sin separarse de la carga irónica del mensaje, para lo que ha necesitado colocar el verbo en forma imperativa al final de la primera parte del enunciado con el fin de provocar una rima con el sustantivo “jovialidad”.

La última rima que aparece en el texto la realiza el protagonista a modo de plegaria a través de sus dotes como ventrílocuo ante la figura de su padre:

TO	TM
“Vater! Vater! Hör mich an! Ich trage deinen Namen! Bin doch nur dein Sohnemann! Bin doch nur dein Samen! Dies wollt’ ich dir nur sagen! Jetzt kannst du mich schlagen!” (h. 13, p. 43).	“¡Padre! ¡Padre! ¡Escucha! ¡Te seguiré en la lucha! ¡Como tu hijo soy, sobre tus pasos voy! ¡Sólo pretendía amarte, pero en mí puedes cagarte!”

En términos puramente traductológicos, se puede extraer la conclusión de que en el TM se ha conseguido mantener la rima, aunque produciéndose variaciones en el mensaje con respecto al original. De hecho, en el TM se ha omitido la traducción de la oración “Ich trage deinen Namen!”, probablemente presuponiéndose que la idea de dependencia emocional de un hijo con respecto a un padre se consigue comunicar en ambas versiones. Esta omisión se suple en el

TM con una ampliación de información contenida en la oración “¡Te seguiré en la lucha!”, por la que la traductora probablemente se ha decantado para poder provocar la rima con la forma imperativa “¡Escucha!”, demostrando así que en este pasaje ha prevalecido el rasgo formal de la rima sobre la literalidad del mensaje.

Esta ampliación de información se produce también en la última parte de la intervención del protagonista, en la que se sustituye la oración exclamativa “Dies wollt’ ich dir nur sagen!” por “¡Sólo pretendía amarte [...]!”, volviendo la traductora a decantarse por modificar la literalidad del mensaje en pro del rasgo formal de la rima. De hecho, esta última intervención del protagonista se utiliza como base para poder efectuar la rima con la parte final de la oración (“[...], pero en mí puedes cagarte!”), produciéndose en castellano una vulgarización del mensaje ausente en el mensaje original alemán (“Jetzt kannst du mich schlagen!”/ “[...], pero en mí puedes cagarte!”). En esta última rima analizada, se observa perfectamente cómo la traductora ha pretendido hacer prevalecer el rasgo formal del ritmo del enunciado frente a la literalidad del mensaje, con el objetivo de obtener el mismo efecto religioso de plegaria que se ofrece en el TO.

Al rehuir de la literalidad, la traductora ha desplegado enormes dosis de creatividad a la vez que ha intentado desviarse del mensaje original en un grado mínimo. De hecho, el mensaje de subyugación de un hijo frente a su padre queda reflejado perfectamente en ambas versiones. Además, la traductora se ha permitido la licencia de ampliar el uso coloquial-vulgar del lenguaje en su versión frente a un original mucho más neutral, identificando así el lector meta la intervención del personaje dentro de un registro que lo caracteriza durante todo el volumen.

En definitiva, con la propuesta efectuada por la traductora, el lector meta identifica el volumen como un todo homogéneo caracterizado por el registro coloquial de los personajes que aparecen en las diferentes tramas, a la vez que se promueve un elevado nivel de aceptabilidad por parte del lector al unificar la carga irónica del mensaje con la aparición del rasgo formal de la rima a modo de plegaria.

7.2.3.1.4. Juegos de palabras de naturaleza fonético-fonológica

Dentro del plano fonético-fonológico, cabe destacar también la aparición de un juego de palabras de naturaleza fonético-fonológica en el caso del eslogan que los participantes en la fiesta de cumpleaños insertan en un armario:

TO	TM
Fack for piece! (h. 7, p. 25)	Follar por la paz!

En este ejemplo, se utiliza una expresión inglesa modificándose la escritura estándar de dicha expresión por sonidos homófonos. De esta forma, se traslada la pronunciación del verbo inglés “fuck” ([fʌk]) al lenguaje escrito, produciéndose la aparición de la grafía “a” (“fack”). En el caso del sustantivo “peace”, cuya pronunciación es [pi:s], se ha utilizado el homófono “piece”. Con este procedimiento, además de la consabida aliteración del fonema [f], se consigue un efecto de creatividad en el TO que, sin embargo, no se mantiene en el TM, ya que, al optar la traductora por una traducción literal del mensaje original (“fuck for peace⁹³”), se pierde el juego de palabras del TO.

TO	TM	SOLUCIÓN
Fack for piece!	Follar por la paz!	Traducción literal en castellano.

Tal y como se puede observar, en este punto el nivel de creatividad estilística del TO y del TM se encuentra descompensado. Sin embargo, la cuestión que habría que plantearse es si el efecto final es el mismo tanto para el lector del TO como para el lector del TM. Al fin y al cabo, el mensaje que recibe el lector del TO, una vez descifrado el juego de palabras, es el mismo que el que recibe el lector del TM, es decir, ambos lectores reciben una sentencia que evoca ciertos movimientos sociales de naturaleza *hippy* que caracterizaron básicamente a la

⁹³ La expresión “fuck for peace” hace referencia a la campaña iniciada en 1969 por John Lennon y Yoko Ono que bautizaron como “Fuck for Peace Campaign” durante la que se dedicaron a ofrecer entrevistas mientras se mostraban desnudos y enredados en las sábanas de un lujoso hotel de Montreal. Esta campaña supuso todo un icono de la Revolución Sexual que comenzó en los años 60.

Análisis contrastivo-traductológico-evaluativo del corpus con su traducción al castellano década de los 60. De esta forma, aunque estilísticamente se detecte una descompensación entre el TO y el TM, pragmáticamente tanto el mensaje como la carga cultural que conlleva se mantienen intactos en la traducción literal.

7.2.3.2. Elementos ortográficos

Los cómics también se caracterizan por la representación ortográfica de ciertas palabras con el fin de proveer al lector de determinados efectos enunciativos. Tal es el caso, por ejemplo, del adverbio “eben” (h. 4, p. 14), el cual aparece con una ortografía fraccionada (“e-ben...”) y rodeado de notas musicales, con el objeto de producir el efecto de cántico e indiferencia por parte del protagonista ante la cruenta realidad de cualquier hospital. En el TM, se consigue mantener el mismo efecto que en el TO, ya que también se fracciona la ortografía del término traducido y aparecen igualmente las notas musicales que reflejan el efecto de cántico descrito anteriormente (“e-xac-to...”).

En la misma línea puede ubicarse el ejemplo de “Tschühüss!” (h. 6, p. 23), término utilizado por el protagonista para despedirse del invidente al que supuestamente está asistiendo con un tono melódico. En el TM, se mantiene este alargamiento del término como intento de imitar un tono melodioso (“¡Adiúoos!”).

Tal y como se puede apreciar, en ambos casos descritos anteriormente se utiliza una determinada representación ortográfica para transmitir un tipo de enunciado caracterizado por un tono melódico. Los recursos utilizados para representar este determinado tipo de caracterización oral coinciden tanto en el TO como en el TM, produciéndose en los lectores de ambos textos el mismo efecto y, por consiguiente, el mismo nivel de aceptabilidad.

7.2.3.3. Elementos de puntuación

Los elementos de puntuación más relevantes del corpus se corresponden precisamente con las características suprasegmentales anteriormente mencionadas. Así, por ejemplo, las interjecciones y onomatopeyas tanto del TO como del TM suelen ir acompañadas de su correspondiente signo de admiración o interrogación (o ambos a la vez) para conceder un mayor énfasis al mensaje. Si se retoma la

tabla 15, por ejemplo, se observa precisamente cómo un gran número de interjecciones se acompañan de estos signos de puntuación (signos de admiración, interrogación o ambos) para provocar énfasis en la expresión. Como se puede desprender de susodicha tabla, los elementos de puntuación utilizados coinciden plenamente en el TO y el TM.

Significado / Efecto	TO	TM
Enojo	Na?!	¿!Eh!?
Reanudar o mantener la conversación	Na!	¡Bueno!
Asentimiento /justificación	Ach ja!	¡Ah, sí!
Búsqueda de asentimiento	Nicht wahr?	¿verdad?
	Na?	¿Qué?
Sorpresa+Preocupación	Ach du Scheiße!	¡Mierda!
Llamada de atención	He!	¡Eh!
Asco	Boah!	¡Puagh!
	Bläh!	¡Puagh!
Rectificación	Ach so!	Ah, sí!
Desesperación	Ach du Schande!	¡Oh, Dios mío!
	Na hör mal!	¡Lo que hay que oír!
Perdón	Entschuldigung!	¡Perdón!
Descontento	Ach?	¿No?
Admiración	Boah!	¡Buah!
Indignación	Na und!?	¿Y qué?
Alegría	Ja, super!	¡De coña!

En el caso de las onomatopeyas, se repite el mismo patrón en el TO y TM, de forma que se vuelven a usar estos signos de admiración, interrogación o la combinación de ambos para provocar énfasis en la expresión. Al retomar la tabla 16, se puede apreciar que de nuevo coinciden los signos de puntuación utilizados en el TO y el TM, reiterándose incluso en algunos casos el énfasis con la aparición de más de un signo de admiración.

Onomatopeya TO	Onomatopeya TM
Plop!	¡Plop! (h. 1, p. 5)
Tapp!Tapp!Tapp!	¡Tapp! ¡Tapp! ¡Tapp! (h. 2, p. 7)
	¡Toc, Toc! (h. 6, p. 20)
Psst!	¡Pss! (h. 3, p. 9)
Hahahahaa!!!	¡¡¡Jajajajaa!!! (h. 3, p. 9)
Rumms!	¡Abrir! (h. 4, p. 14)
Fuchtel! Fuchtel!	¡Manoteo! ¡Manoteo! (h. 6, p. 20)
Ätschkischkisch!	¡Juijujui! (h. 6, p. 23)
Bring!	¡Riiing! (h. 8, p. 26)
Blinz!	¡Guiño! (h. 9, p. 31)
Klatsch!	¡Palmetaz! (h.9, p. 31)
Quietsch!	¡Derrap! (h. 11, p. 36)
Raschel!	¡Crujido! (h. 12, p. 39)
Klirr!	¡Crash! (h. 12, p. 41)
Bonk, bonk, bonk!	¡Bont, bont, bont! (h. 13, p. 43)
Hohoo!! Hohoo!! Hohoo	¡¡Joujou, joujou, joujoujou!! (h. 16, p. 48)
Bilimm! Bilimm!	¡Tilín, tilín! (h. 16, p. 48)
Quiiiiiuuuuieeek!	¡Quiiiiiuuuuieeek! (h. 16, p. 48)
Kriiiiiuuuuik!	¡Kriiiiiuuuuik! (h. 16, p. 49)

Igualmente sucede con los puntos suspensivos que suelen hacer acto de presencia tanto en el TO como en el TM para indicar una pausa en la comunicación, un momento de duda o un alargamiento de la expresión. Retomando de nuevo algunos ejemplos reflejados en la tabla de interjecciones (tabla 15), se aprecia de nuevo una casi total coincidencia en la utilización de los puntos suspensivos tanto en el TO como en el TM. Únicamente se observa una pequeña discrepancia en la utilización de puntos suspensivos en el TO que se substituyen por signos de admiración en el TM. Tal es el caso de la utilización de la

expresión “¡Perdón!” como propuesta de traducción para “Tschuldigung...” y “Verzeihung noch mal...”.

En otras ocasiones, los puntos suspensivos actúan de colofón de expresiones inauguradas por signos de interrogación o admiración, tal y como sucede, por ejemplo, en el caso de “Ach tatsächlich..?”. En este caso, la traducción ofrecida coincide plenamente en la utilización de esta combinación de signos de puntuación, consiguiéndose reforzar tanto el efecto de sorpresa como el alargamiento de la expresión.

Significado / Efecto	TO	TM
Titubeo	Äh...	Er...
	Na ja...	Eh, sí...
Sorpresa	Ah...	Ah...
	Ach tatsächlich..?	¿Ah sí..?
Sorpresa + Preocupación	Ach du Scheiße...	Qué chungo...
Muletilla introductoria	Tja...	Bueno...
	Ach übrigens...	Ah, por cierto...
Extrañeza	Komisch...	Qué raro...
Perdón	Entschuldigung!	¡Perdón!
	Tschuldigung...	
	Verzeihung noch mal...	
Alivio	Booff...	UUfff...
Pausa para pensar	Fnöö...	Mmmm...

El mismo caso de combinación de signos de puntuación se puede observar en el primer ejemplo que se ofrece del listado de onomatopeyas, en el que “Prrffzz..!” se ha traducido por “¡Prrffzz..!”, manteniéndose así la misma secuencia combinatoria de signo de admiración + puntos suspensivos.

Onomatopeya TO	Onomatopeya TM
Prrffzz..!	¡Prrffzz..! (h. 1, p. 5 / h. 5, p. 17 y 18)
Aach... arraach...	Aach... arraach...(h. 4, p. 12)
Stöhn...	Gemid...(h. 4, p. 16)

En definitiva, se observa una total coincidencia entre la puntuación utilizada en el TO y el TM. Los casos más significativos donde los signos de puntuación alcanzan su máximo nivel de expresividad lo conforman las interjecciones y las onomatopeyas, donde, con pocas excepciones, se sigue manteniendo el mismo patrón tanto en la versión original como en la versión traducida.

7.2.4. Características morfológicas

Aparte de las características de registro coloquial que se han descrito en los apartados anteriores, en el plano morfológico resulta interesante constatar la aparición de términos compuestos en el TO, bastante típicos de una lengua sintética como la alemana, en comparación con la utilización de otro tipo de estructuras en el TM. A continuación se presentan unos ejemplos representativos:

TO	TM
“Sauerstoffzirkulation” (h. 1, p. 7)	“[...] para que entre el aire”
“das satte Bildungsbürgerpublikum” (h. 3, p. 10)	“Los satisfechos y cultos espectadores”
“Konsumlethargie” (h. 3, p. 10)	“letargo consumista”
“Kolonialistenschenkel” (h. 4, p. 15)	“muslo de colonialista”
“Halbgötterdämmerung” (h. 4, p. 16)	“ocaso de los semidioses”
“Ganovenschreck” (h. 12, p. 40)	“espanta-malhechores”

En el primer caso, el compuesto alemán se sustituye por una oración subordinada final, produciéndose un efecto en castellano de registro coloquial, apoyado en la elección de la paráfrasis “entrar el aire”. En el segundo caso, sin embargo, se mantiene el mismo estilo nominal que en el TO, generándose una acumulación de adjetivos antepuestos que no suele ser muy habitual en castellano. Este hecho provoca cierta extrañeza en el lector, la cual se ve incrementada por el hecho de que quien enuncia la oración es el protagonista, es decir, un supuesto adolescente (véase punto 8.4.4.).

En el caso de “Konsumlethargie”, sin embargo, se ha optado por la utilización en castellano de un sintagma nominal formado por el sustantivo “letargo” y el adjetivo “consumista”, mientras que en los dos ejemplos siguientes (“Kolonialistenschenkel” y “Halbgötterdämmerung”) se han utilizado sendas estructuras nominales seguidas del correspondiente sintagma preposicional (“muslo de colonialista” y “ocaso de los semidioses”). El último ejemplo se aleja de estas opciones que se acaban de describir ya que es el único caso de los citados en el que, al igual que en el TO, se recurre a un compuesto en el TM (“espantamalhechores”), dejando patente la traductora su creatividad y su afán por utilizar un término que encaja perfectamente en la situación que se describe en las viñetas (el protagonista vestido de superhéroe charla con un agente de seguridad).

Tras analizar los ejemplos descritos en este apartado, puede extraerse la conclusión de que, en la mayoría de los casos, se ha optado por utilizar la traducción estándar de los compuestos, recurriéndose, como suele ser la tónica habitual, a la utilización de sintagmas nominales o sintagmas nominales postmodificados por estructuras preposicionales en castellano. Resulta importante destacar también que, al mantenerse el registro coloquial en la traducción de compuestos, tal y como sucede en el primer caso, se consigue aumentar el nivel de aceptabilidad del texto por parte de sus lectores. Por el contrario, la opción de utilizar la acumulación de adjetivos a modo de epítetos como solución a compuestos alemanes provoca un descenso del nivel de aceptabilidad debido al efecto de extrañamiento que se produce en el lector meta.

7.2.5. Características sintácticas

Dentro del plano sintáctico, cabe resaltar, una vez más, el carácter tremendamente coloquial del texto que, como cualquier cómic, se basa en las conversaciones de sus personajes. Este carácter coloquial se traduce en la utilización de oraciones cortas y concisas que, en ocasiones, contrastan con oraciones largas y complejas emitidas normalmente por el protagonista en las que éste suele realizar críticas feroces sobre la persona con la que está hablando o la situación que está viviendo:

TO	TM
<p>“Wut, Scham und ein unerklärlicher Hass auf meinen eigenen Vater durchtosten mein Gehirn... Aber da war auch noch eine andere Empfindung... ein bislang nie gekanntes, gleichsam süßes und wehes Verlangen... Eine Art flüssige Flamme in meinen Lenden, zehrend und gebärend zugleich...” (h. 2, p. 8)</p>	<p>“La ira, la vergüenza y un odio inexplicable hacia mi propio padre aporreaban mi cerebro... No obstante, me embargaba también otra sensación... Un deseo a la vez dulce y doloroso hasta el momento desconocido... Como una llama líquida entre mis caderas que me consumía y me alumbraba al mismo tiempo...”</p>
<p>“Und dann fällt ihr⁹⁴ Blick auf diese scheinbar wirkende Substanz im Medizinschrank... Strychnin! Der weiße Todesengel! – Ein bißchen Kochsalz, eine Spritze, ein kleiner Stich, ein letztes Aufbäumen – und ein weiterer von diesen hinfalligen Scheißern wäre von seinem Leiden⁹⁵ befreit...” (h. 4, p. 14)</p>	<p>“Y entonces su vista recae en esa insignificante pero eficaz sustancia del armario de las medicinas... ¡La estriknina! ¡El ángel blanco de la muerte! – Un poco de cloruro sódico, una jeringuilla, un pequeño pinchazo, una última sacudida – y uno más de esos cagones decrepitos liberado de su cuerpo...”</p>
<p>“Toter Raum... Inbegriff einer hoffnungslosen Liebe, der die wahre Erfüllung durch die Grenzen einer erbarmungslosen Biologie verwehrt wird... Eine grausame Laune der Natur...” (h. 8, p. 29).</p>	<p>“Una habitación muerta... Esencia de un amor desesperado cuya plenitud está prohibida por los límites de una biología despiadada... Un cruel antojo de la naturaleza...”</p>

Como se puede observar en estos ejemplos, en el primer caso el protagonista ejerce una crítica hacia la figura de su padre al haber realizado éste una serie de fotos de su madre en actitud comprometida. En el segundo ejemplo, el protagonista critica la figura de la enfermera supuestamente tentada por la posibilidad de deshacerse de sus pacientes con más edad dispensándoles estriknina, mientras que, en el tercer ejemplo, se lamenta ante una pareja de homosexuales del hecho de que la biología les ha denegado la posibilidad de ser padres. En los tres casos se ha ejecutado una traducción literal al castellano, manteniéndose en todo momento el registro y la estructura sintáctica de las oraciones. En estos ejemplos, el lenguaje rimbombante se nutre de una estructura enumerativa en la que predomina el estilo nominal culminando, en el primer caso,

⁹⁴ Obsérvese que en el TO el autor no utiliza las mayúsculas para marcar los pronombres de cortesía.

⁹⁵ En este pasaje se produce un error de traducción palpable en el TM que se basa en una incorrecta traducción del término “Leiden” (véase punto 8.4.5.).

en la aparición de gerundivos (“*zehend und gebärend*”); en el segundo caso, en la metáfora en ambos textos a modo de aposición (“*Der weiße Todesengel!*”, “¡El ángel blanco de la muerte!”) y en el tercer ejemplo, en un sintagma nominal a modo de frase hecha (“*Laune der Natur*”).

En otros casos sí se detecta un cambio en las estructuras sintácticas entre el TO y el TM. Como se puede apreciar en los siguientes ejemplos, mientras que en el TO se produce una oración enunciativa afirmativa, en el TM se genera una oración interrogativa directa:

TO	TM
“ <i>Na, das steht doch in den vier Geboten</i> ” (h. 10, p. 34)	“¿No está entre los cuatro mandamientos?”
“ <i>Sie sind ja immer noch da!</i> ” (h. 12, p. 38)	“¿Sigue ahí?”

Como se puede observar, en el primer caso, en el TO el autor se decanta por una estructura afirmativa enfatizada por el adverbio “*doch*”, mientras que en la versión traducida se opta por una oración interrogativa negativa directa, aunque realizada a modo de afirmación. De esta forma, el énfasis introducido en alemán se ve compensado en castellano con la utilización de la negación y la interrogación. En el segundo ejemplo, se repite un patrón muy parecido, es decir, el TO refleja una oración enunciativa exclamativa, mientras que en el TM se ha vuelto a optar por una oración interrogativa. En este segundo ejemplo, el énfasis de sorpresa implícito en la exclamación del TO se transforma en el TM en la emisión de una interrogación con el mismo efecto que se deriva de la versión original.

En otras ocasiones, sin embargo, se produce el fenómeno contrario, es decir, mientras en el TO se utiliza una oración interrogativa, en el TM se opta por una oración enunciativa afirmativa:

TO	TM
“ <i>Und jetzt möchtest du wahrscheinlich eine eindringliche Schilderung der Gefühle hören, die in mir tobten, als ich mich im Spiegel betrachtete..?</i> ” (h. 2, p. 8).	“Y ahora probablemente quieras escuchar una enfática descripción de los sentimientos que se desencadenaron en mí al mirarme al espejo...”

En este ejemplo, mientras que en el TO se ha optado por utilizar una oración interrogativa con un tono eminentemente afirmativo, en el TM se ha obviado la interrogación debido al hecho de que, mediante el propio tono de la traducción propuesta unido al alargamiento de la expresión que implican los puntos suspensivos, se consigue transmitir perfectamente el mensaje de introducción de información que se implica.

En algunos casos, el registro elevado que utiliza el protagonista en el TO presenta cierta complejidad sintáctica que, al recurrirse en el TM a una traducción literal, genera una mala comprensión del mensaje por parte del lector meta, quien debe releer el pasaje para captar dicho mensaje⁹⁶.

En el ejemplo que se presenta a continuación, esta sintaxis poco natural en castellano reside principalmente en la utilización de adjetivos a modo de epítetos, calcándose así la estructura germana:

TO	TM
<p>“Das satte Bildungsbürgerpublikum lullte sich in Sicherheit und wartete träge auf weitere unterhaltsame Harmlosigkeit” (h. 3, p. 10).</p>	<p>“Los satisfechos y cultos espectadores se relajaron confiados, y esperaron negligentes más amenas ingenuidades”.</p>

La utilización de epítetos suele relacionarse normalmente en castellano con un lenguaje poético y de registro elevado, por lo que la finalidad inicial de contraste de registros que Moers pretende con su protagonista parece alcanzarse. Sin embargo, siguiendo la teoría de Toury, en el proceso traductor deberá primar el hecho de conseguir el mayor grado de aceptabilidad posible en el lector meta frente a las marcas más puramente lingüísticas. Siguiendo este precepto, se puede llegar a afirmar que el nivel de aceptabilidad de este pasaje es bajo debido a una complejidad sintáctica probablemente excesiva que se basa principalmente en la

⁹⁶ La autora finlandesa Puurtinen (1989: 201-203) propone dos métodos para analizar la legibilidad de un determinado texto:

- a) La lectura en voz alta. Cuanto más fluida sea la lectura, tanto más legible y, por tanto, aceptable será el texto para el lector.
- b) El análisis de la complejidad de las estructuras sintácticas y el número de palabras por oración. Cuanto menos complejas sean las estructuras sintácticas y más cortas sean las oraciones, más legible resultará el texto.

utilización de epítetos y de construcciones de contenido semántico que provocan extrañamiento en el lector, como sucede con la estructura “esperaron negligentes” (para más información, véase punto 8.4.4.).

7.2.6. Características léxico-semánticas

Enlazando con el apartado anterior, en el plano léxico-semántico resulta interesante señalar que este cómic se caracteriza por la constatación de un registro coloquial que, en determinados momentos, contrasta con la utilización de circunloquios y / o monólogos realizados mayoritariamente por el protagonista en los que el lenguaje se torna rimbombante y metafórico.

Esta mezcla de registros se aprecia con gran nitidez en las siguientes características léxico-semánticas presentes en el cómic: campos semánticos de lo soez, lo cruel y lo sexual y juegos de palabras de base semántica.

7.2.6.1. Campos semánticos

Siguiendo con la presentación del personaje protagonista del corpus realizada en el punto 5.1., no es de extrañar que los campos semánticos más recurrentes del cómic sean lo soez, lo cruel y lo sexual. Dentro del campo semántico de “lo soez”, los insultos cobran una especial importancia, sin olvidar el propio título del cómic. En lo que se refiere al campo semántico de “lo cruel”, las marcas semánticas pueden aparecer tanto de forma implícita como explícita. Por último, el campo semántico de “lo sexual” comprende temas tales como la visión obsesiva del protagonista por el acto sexual o las continuas referencias a enfermedades de transmisión sexual (especialmente, el sida⁹⁷).

7.2.6.1.1. Lo soez

En cuanto a las características léxico-semánticas, cabe resaltar el hecho de que tanto el TO como el TM muestran un campo semántico muy claro: lo soez.

⁹⁷ Téngase en cuenta que las investigaciones llevadas a cabo en torno al virus del VIH se realizaron entre 1981 y 1986, por lo que en el momento de la publicación del TO en 1990, la sociedad seguía aún conmocionada por la aparición de este nuevo virus.

Este campo semántico se traslada directamente al lenguaje, produciéndose una de las tónicas más recurrentes de un estilo puramente coloquial, es decir, la aparición de expresiones soeces, tal y como se puede apreciar desde el propio título de la obra.

Probablemente, alguien capaz de regalarle por Navidad a un padre alcohólico una botella de whisky para celebrar su desintoxicación (h. 16) no se merezca otro calificativo en alemán que el de “Arschloch”⁹⁸. Por esta razón, el título define con suma claridad el calificativo que alguien con la conducta del personaje protagonista podría recibir si fuese real.

En el caso de la traducción al castellano, se utiliza como equivalente a “Arschloch” el término “hijoputa” a modo de sustantivo compuesto. Curiosamente, ni el DRAE ni el DPD recogen la acepción de “hijoputa”, ni siquiera como voz coloquial, aunque los hispanohablantes reconocen y utilizan dicho término, probablemente generado por la rapidez a la hora de pronunciar el sintagma nominal completo “hijo de puta” como el sustantivo “hijoputa”, que viene a ser una voz considerada coloquial abreviada de la expresión anterior.

Debido a la importancia de este insulto como único sobrenombre con el que el lector conoce al personaje protagonista, además de por ser el título del propio cómic, éste es un reto de traducción ante el que la traductora probablemente barajó varias posibilidades. Al ser un cómic desconocido en España, el título era, junto con la iconografía completa del cómic, una de las bazas de marketing más importantes, por lo que la importancia de la traducción del título cobra un significado aún más especial si cabe. Tal y como se recogió en una de las preguntas realizadas a la traductora en el bloque C (véase punto 6.2.2.), en

⁹⁸ Este término se utiliza principalmente dentro de un lenguaje coloquial. Morfológicamente, se trata de un compuesto formado por los términos germanos “Arsch” y “Loch”, cuyos orígenes se remontan a la época de la temprana Edad Media, produciéndose así la aparición también en lengua inglesa del equivalente “asshole”.

Hoy día, el término “Arschloch” es uno de los insultos más frecuentes en alemán, habiéndose llegado en algunos casos incluso a traspasar el uso puramente coloquial de la calle para llegar incluso a la escena política, tal y como se pudo apreciar en la intervención del diputado alemán del partido Los Verdes, Joschka Fischer, el día 18 de octubre de 1984 en un debate parlamentario en el que se dirigió al entonces Vicepresidente del Parlamento Richard Stücklen en los siguientes términos: “Mit Verlaub, Herr Präsident, Sie sind ein Arschloch!” (Küttler 2005: on-line).

En el contexto de la investigación lingüística acerca de los insultos en diferentes lenguas, merece especial atención el artículo de investigación de Damaris Nübling y Marianne Vogel titulado “Fluchen und Schimpfen kontrastiv” (2004) en el que se analiza la frecuencia de uso de los insultos más comunes en neerlandés, alemán y sueco. En este artículo se llega a la conclusión de que tanto el término “Arschloch” como los compuestos derivados de “Arsch-” gozan de una gran frecuencia de uso en lengua alemana.

principio el título que dicha traductora propuso era otro, aunque bastante similar. Según la propia traductora, finalmente fue la editorial la que eligió el título teniendo en cuenta el público al que se dirige el cómic.

Ya que el título resulta tan importante y a la vez tan descriptivo del personaje principal, llegados a este punto cabría plantearse qué otras posibilidades de traducción podría tener dicho título. En la versión electrónica del diccionario bilingüe Pons (www.pons.de), se encuentra la siguiente acepción del término ‘Arschloch’:

das | Arschloch
Substantiv (vulgär)
(Schimpfwort) cabrón(-ona) | *el (la)* |
orto | *el* | *Cono Sur*

Tal y como se puede apreciar, en Pons la acepción que aparece como equivalente del insulto en castellano estándar es “cabrón”, por lo que, en caso de seguir estas directrices, se podría haber recurrido a la traducción de “kleines Arschloch” como “cabroncete” en castellano. De esta forma, se hubiese respetado el tono de insulto del TO, quedando además atenuado dicho tono mediante la utilización del sufijo de diminutivo “-cete”. Así, la expresión se transforma en un ente menos agresivo ubicándose en la misma línea que el efecto producido por el adjetivo “klein” en el TO.

En relación con este tipo de términos, la dificultad traductológica radica en el hecho de que el ente traductor deberá decantarse por un término o expresión con el que plasmar en otra lengua la misma carga cultural que dicho término soez presenta en la LO. En principio, puede parecer una nimiedad, pero ¿hay algo culturalmente más marcado que un insulto? Enlazando con el capítulo 2, en el que se planteaba la traducción como un ejercicio enriquecedor de comunicación entre culturas, las expresiones soeces son una muestra más de todo el entramado cultural que se engloba en una lengua, de ahí su enorme importancia. Encontrar la traducción más adecuada y aceptable de una determinada expresión soez para el lector no es, desde luego, tarea fácil.

Aparte de las diferentes opciones y debates que se pueden originar en torno a diferentes términos pertenecientes a una variante soez del lenguaje, lo importante en estos casos es decantarse por una traducción que recoja las mismas

connotaciones que el término original. De cualquier manera, la última palabra siempre la tendrá, como ha sucedido en este caso, la editorial, por lo que, dado que se trata del título, el ente traductor puede decantarse por ofrecer diferentes opciones entre las que la editorial puede elegir la que más se adecue al público al que pretende acercarse.

En cuanto al resto de expresiones soeces que aparecen en el corpus, se detectan desde insultos directos [TO: “Ferkel”, TM: “cochino” (h. 5, p. 18); TO: “Bastard⁹⁹”, TM: “cabronazo” (h. 9, p. 32)], pasando por insultos que se intentan atenuar [TO: “Etwa schwul”, TM: “un poco mariquitas” (h. 8, p. 27)] hasta las típicas coletillas [TO: “Das ist ihre verdammte Pflicht!”, TM: “Es su deber, hostia” (h. 9, p. 32)].

7.2.6.1.2. Lo cruel

Tal y como se mencionó al comienzo de este epígrafe, otra característica semántica del corpus es la utilización de un lenguaje cruel que se puede restringir a la utilización concreta de determinados apelativos o ampliar a todo un contexto lleno de crueldad. Como ejemplo de utilización de apelativos que se pueden encuadrar dentro de este lenguaje cruel, puede destacarse el término “Kehlkopfamputierte”, decantándose la traductora por la construcción nominal “amputados de laringe” (h. 4, p. 15), en referencia a aquellos enfermos a los que se les practica una traqueotomía.

El campo semántico de “lo cruel” hace acto de presencia en el corpus tanto de forma implícita como explícita. La aparición implícita del campo semántico de “lo cruel” puede observarse claramente en la referencia que se establece en la historia 6 (asistencia al invidente), en la que indirectamente se propicia que el lector recuerde otros tiempos bastante desgraciados en la historia de Alemania. En un momento de la visita al invidente, el protagonista accede a leerle las noticias del periódico y literalmente se inventa una situación llena de crueldad en la que se supone que el poder gubernamental ha decretado trabajos forzados para los discapacitados, lo que supone una referencia clara a la época de los campos de

⁹⁹ En el caso de “Bastard” resulta interesante destacar la enorme influencia que está ejerciendo en los últimos años la cultura anglófona en la lengua alemana, ya que “bastard” es un término típicamente anglosajón heredado, probablemente, del visionado de películas importadas desde EE.UU. o del mero contacto entre culturas.

concentración. Obsérvese que la noticia se transcribe en mayúsculas según la caligrafía que aparece tanto en el TO como en el TM:

TO	TM
<p>“BONN¹⁰⁰.- MIT GROSSER MEHRHEIT GEGEN DIE STIMMEN DER GRÜNEN WURDE EIN GESETZ VERABSCHIEDET, NACH DEM ALLE KÖRPERLICH BEHINDERTEN DER BUNDESREPUBLIK AB SOFORT ZUM ARBEITSDIENST IN DEN KALKMINEN VERPFLICHTET SIND!” (h. 6, p. 21).</p>	<p>“BONN.- SE HA APROBADO UNA LEY CON AMPLIA MAYORÍA DE VOTOS CON LA OPOSICIÓN DE LOS VERDES POR LA QUE TODOS LOS DISCAPACITADOS FÍSICOS DE ALEMANIA SERÁN OBLIGADOS A PARTIR DE AHORA A TRABAJAR EN LAS MINAS DE SAL”.</p>

Siguiendo con el contexto de los sistemas totalitarios a los que el texto hace referencia, el padre del protagonista muestra, en este caso explícitamente, su añoranza por medidas educativas contundentes y agresivas en la historia 13, en la que el padre relata que ha acordado con su hijo que éste no va a hablar mientras comen:

TO	TM
<p>“Die guten alten Schläge! Der bewährte Tritt in den Arsch! Wie konnte ich diese ehrwürdigen Erziehungsmaßnahmen nur so lange vernachlässigen?” (h. 13, p. 42).</p>	<p>“¡Las maravillosas palizas de antes! ¡La eficaz patada en el culo! ¿Cómo he podido pasar tanto tiempo sin estas memorables medidas educativas?”</p>

El padre reconoce medidas tales como “Schläge” (“palizas”) y “Tritt in den Arsch” (“patada en el culo”) como “ehrwürdige Erziehungsmaßnahmen” (“memorables medidas educativas”), lo que pone de manifiesto las diferencias entre la intransigencia de un modelo educativo anterior donde el castigo era la medida correctora por antonomasia frente a la, quizás, excesiva permisividad que reina en los sistemas educativos actuales.

¹⁰⁰ Obsérvese la referencia a la ciudad de Bonn como capital de la antigua Alemania Occidental donde se ubicaba el poder legislativo.

7.2.6.1.3. Lo sexual

Las referencias que se establecen con respecto al tema del sexo abarcan desde una explicitación total del acto sexual, pasando por el desprecio por el sexo entre personas mayores, el horror que se siente ante las enfermedades de transmisión sexual hasta una obsesión manifiesta por el miembro viril.

La referencia explícita al acto sexual se produce en la historia 12, en la que el protagonista, disfrazado de Batman, advierte al vigilante de seguridad de la supuesta infidelidad de su mujer, de forma que, para hacer más gráfica la situación, el personaje procede a leerle en voz alta la transcripción que ha hecho de una grabación sonora que ha efectuado en su casa. La reproducción de la transcripción la retrata irónicamente con la aparición del sonido onomatopéyico “Biep” (en castellano, “bip”) a modo de interrupción sonora de censura:

TO	TM
“Jaoh, du hast Paprika im Blut, mein litauischer Hengst! Steck deinen Biep in meine Biep! Joah! Und jetzt ein Ritt über die Karpaten” (h. 12, p. 40).	“Sííí, ¡tienes fuego en las venas, mi semental lituano! ¡Mete tu ‘bip’ en mi ‘bip’! ¡Sííí! ¡Y ahora cabalga sobre los Cárpatos!”.

Desde la historia 2, el protagonista manifiesta un total desprecio por el sexo entre adultos. En dicha historia, el protagonista, maquillado y vestido con ropa interior sexy de su madre, se observa ante un espejo prodigando toda serie de posturas. Descubierta por la madre, el protagonista admite estar explorando su sexualidad debido al impacto que le han producido ciertas fotografías íntimas de sus progenitores. El protagonista describe lo que sintió al ver las fotografías de esta forma:

TO	TM
“Wut, Scham und ein unerklärlicher Hass auf meinen eigenen Vater durchtosten mein Gehirn...” (h. 2, p. 8).	“La ira, la vergüenza y un odio inexplicable hacia mi propio padre aporreaban mi cerebro...”.

También en el contexto de su repugnancia hacia el sexo entre personas mayores, en la historia 15, el protagonista despliega toda su insolencia contra las señoras mayores solteras, comparando las formaciones calcáreas de la gruta que está visitando con las fantasías sexuales que estas señoras de cierta edad supuestamente tienen en sueños, estableciéndose una comparación entre dichas formaciones y el miembro viril:

TO	TM
“Sieht hier tatsächlich aus wie der feuchte Alptraum einer 60jährigen Jungfer... Überall diese langen und tropfenden...” (h. 15, p. 46).	“Esto en realidad parece la pesadilla húmeda de una solterona de 60 años... Sobre todo por esas largas y goteantes...”.

La obsesión por el sexo del protagonista es tal que en la misma historia pregunta al guía si las formaciones calcáreas que están presenciando representan “die Schrecken der Syphillis” (h. 15, p. 45), comparando dichas formaciones calcáreas con las protuberancias que aparecen en el miembro masculino debido a la sífilis.

TO	TM
“die Schrecken der Syphillis?” (h. 15, p. 45)	“¿El horror de la sífilis?”.

La gran ironía de esta secuencia de viñetas se desvela cuando el guía describe que las formaciones a las que están haciendo referencia representan a la Virgen María y a Jesús, presuponiéndose un acto de fe por parte de los visitantes que tienen que imaginarse que esas formaciones que están visionando tienen algún tipo de connotación religiosa:

TO	TM
“Ääh ¹⁰¹ ... das ist natürlich die Jungfrau Maria mit Kind... Hier, äh, die Jungfrau...” (h. 15, p. 46).	“Eer... Representa por supuesto a la virgen ¹⁰² María con el Niño... Aquí, er, la Virgen...”.

¹⁰¹ Obsérvese que el titubeo del guía indica también cierto escepticismo acerca de la representación religiosa que se le presupone a la formación calcárea que está señalando.

¹⁰² Curiosamente, este término aparece en primer lugar en minúsculas y justo después en mayúsculas, lo que supone cierta pérdida de homogeneidad en la traducción.

La obsesión del protagonista por el miembro viril se hace aún más explícita en determinados pasajes en los que se utiliza el término coloquial “Pimmel” para referirse al miembro masculino. La primera referencia explícita al miembro masculino aparece en la historia 5, en la que el protagonista va al cine y se dedica a incordiar a una pareja de adultos que se encuentran también intentando visionar la película.

TO	TM
<p>“Ja, genau! Robert de Niro! Deswegen bin ich ja in den Film! Das ist doch der mit dem längsten Pimmel der Welt¹⁰³” (h. 15, p. 45).</p>	<p>“¡Sí, justo! ¡Robert de Niro! ¡Por eso he venido! ¡Ése es el que tiene la polla más grande del mundo! ¿No?”.</p>

Como también se ha mencionado anteriormente, la mayor cantidad de referencias explícitas al miembro masculino se suceden en la historia 15 (visita a la gruta), donde, además de las referencias indirectas mencionadas con anterioridad, se producen dos referencias directas en una de las preguntas que el protagonista efectúa al guía en la que se plantea el parecido de las formaciones calcáreas asemejándolas a “den Pimmel des Glöckners von Notre Dame”.

TO	TM
<p>“[...] den Pimmel des Glöckners von Notre Dame?” (h. 15, p. 45).</p>	<p>“[...] ¿La picha del campanero de Notre Dame?”.</p>

Su obcecación por comparar las formaciones de la roca con el miembro viril y su obsesión por la longitud de dicho miembro, llevan al protagonista a interrumpir al guía cuando está hablando de una de las formaciones de mayores dimensiones dentro de la gruta llegando a admitir que “damit gehört er zu den längsten Pimmeln der Welt!”.

¹⁰³ Tal y como se llega a constatar en las viñetas posteriores, en esta secuencia, el protagonista confunde a Robert de Niro con John Holmes, uno de los actores porno más famosos y prolíficos de todos los tiempos y muerto de sida en 1988.

TO	TM
“Damit gehört er zu den längsten Pimmeln der Welt!” (h. 15, p. 47).	“¡Siendo así una de las pichas más largas del mundo!”

Como se puede extraer de los ejemplos anteriores, para el término alemán “Pimmel” se ofrecen dos propuestas de traducción pertenecientes al registro coloquial-vulgar, siendo la segunda opción (“picha”) la que aparece con mayor frecuencia en el texto.

7.2.6.2. Juegos de palabras de base semántica

Otro de los elementos que impregna el plano semántico del corpus propiciando la función humorística del texto es el juego de palabras de base semántica, es decir, las estructuras que se surten de las ambigüedades o polivalencias semánticas con el objetivo de propiciar un juego de palabras que el receptor detecta y que, normalmente, suelen corresponderse con grandes dosis de creatividad por parte del autor y / o traductor. A continuación, se ofrece una tabla con los diferentes juegos de palabras de naturaleza semántica que aparecen en el TO. En dicha tabla se ha incluido también un análisis del fenómeno de carácter semántico en el que se basa dicho juego de palabras, con el objetivo de presentar las relaciones semánticas que imperan en el original alemán.

Tabla 17: Juegos de palabras del TO y fenómenos sobre los que se fundamentan.

Juego de palabras TO	Localización	Fundamento del juego de palabras
Neger, schwarzer Humor (“[...] Man sollte doch meinen, Neger hätten Verständnis für schwarzen Humor...”) 	h. 4, p. 15	Similitud léxica entre “Neger” y “schwarz”

Juego de palabras TO	Localización	Fundamento del juego de palabras
Blinder Alarm (“Blinder Alarm, sozusagen...”)	h. 6, p. 22	Significado del término “blind” en referencia al invidente
Es gibt frischen Maulwurf!	h. 6, p. 23	Referencia a un animal con una capacidad visual muy restringida como el topo, relacionándolo con el invidente
kalt vs. warm (“Wie ist das mit der Miete? 1250 Mark warm oder kalt!?, In eurem Fall natürlich warm...”)	h. 8, p. 29	Relación entre el contenido semántico del adjetivo “warm” y el alto contenido erótico de las supuestas actividades sexuales de la pareja gay

En la tabla que se presenta a continuación, se describe la opción por la que se ha decantado la traductora del texto castellano. Junto a la traducción ofrecida en el TM se procede a describir el tipo de solución por la que la traductora ha optado. Al igual que se ha efectuado con la tabla anterior, en la presentación sinóptica que se ofrece a continuación se ha procedido a describir el fenómeno en el que se basa la solución propuesta por la traductora. Una vez descrito dicho fenómeno, se procede a utilizar el término “compensación” para describir el hecho de que la carga humorística expresada en el juego de palabras del original se ha mantenido en el TM, mientras que con la utilización del término “descompensación” se hace referencia al hecho de que la solución propuesta por la traductora pierde parte o toda la carga humorística expresada en el juego de palabras del TO.

Tabla 18: Juegos de palabras en el TO con su correspondiente solución en el TM y análisis de las soluciones de traducción.

Juego de palabras TO	Solución TM	Análisis de la solución de traducción
Neger, schwarzer Humor (“[...] Man sollte doch meinen, Neger hätten Verständnis für schwarzen Humor...”)	“[...] Se suponía que los negros entienden el humor negro...”	Traducción literal con la redundancia del término “negro”, en primer lugar como sustantivo y después como adjetivo en el sintagma nominal “humor negro”. Se pierde el juego de palabras del original. DESCOMPENSACIÓN
Blinder Alarm (“Blinder Alarm, sozusagen...”)	“Falsa alarma...”	Traducción literal de la expresión. Se pierde la referencia al invidente. DESCOMPENSACIÓN
Es gibt frischen Maulwurf!	¡Es topo fresco!	Traducción literal en la que se mantiene la relación semántica entre el animal y la situación de ceguera del personaje COMPENSACIÓN
kalt vs. warm (“Wie ist das mit der Miete? 1250 Mark warm oder kalt?!?, In eurem Fall natürlich warm...”)	“¿Cómo es el alquiler? ¡¿90 mil ¹⁰⁴ con calefacción incluida o no?! Para vosotros, calentito, claro...”	Traducción literal en la que se mantiene la relación entre el contenido semántico del adjetivo “warm” y las supuestas actividades sexuales de la pareja gay, a pesar de que el binomino adjetival alemán “warm oder kalt” no puede mantenerse en castellano y se debe recurrir a un sintagma preposicional precedido por la preposición “con”. Obsérvese la importancia del diminutivo del adjetivo (“calentito”) con el que se pretende manifestar la ambigüedad del adjetivo en este contexto. COMPENSACIÓN

¹⁰⁴ Obsérvese la referencia implícita al sistema monetario de las pesetas imperante aún en el año de publicación de este ejemplar. En el caso de que se decidiese relanzar en la actualidad este volumen, sería interesante plantearse la necesidad de actualizar este tipo de referencias.

Tal y como se puede desprender del análisis anterior, la traductora ha optado en todo momento por una traducción literal, no lográndose compensar siempre la carga humorística de los juegos de palabras de índole semántica presentes en el TO.

A esta lista habría que añadir otro juego de palabras que se manifiesta en castellano y no en alemán, probablemente de forma casi fortuita. Se trata de un caso que se detecta en la historia 10, en la que, en un determinado momento de la confesión del protagonista, éste le comenta al sacerdote lo siguiente: “Sie haben da noch Hostie an der Backe..!” (h. 10, p. 35). El original alemán no deja lugar a dudas de que se trata del significado de “hostia religiosa”. Sin embargo, en la versión de traducción literal por la que se ha optado en castellano (“¡Tiene un poco de hostia en la mejilla..!”), la situación humorística se produce por la polisemia del término “hostia”, que aparece definido en el diccionario DRAE de la siguiente forma: 1. f. Hoja redonda y delgada de pan ácimo, que se consagra en la misa y con la que se comulga. 2. f. Cosa que se ofrece en sacrificio. 3. f. vulg. malson. Golpe, trastazo, bofetada (DRAE: on-line).

Tal y como se puede apreciar en dicha definición, el término “hostia” en castellano cuenta también con una acepción vulgar que el lector de la versión traducida puede evocar perfectamente al realizar la lectura del texto final. En este caso, esta ambigüedad en la palabra parece representar un juego de palabras en castellano que, sin embargo, no era perseguido en la versión alemana, al no contar esta lengua con la misma acepción vulgar que en castellano. De esta forma, la traductora consigue crear un juego de palabras con el que poder compensar alguna posible pérdida humorística en algún otro lugar del texto, aunque probablemente lo único que se ha perseguido es una traducción literal que, fortuitamente, ejerce una fuerte carga connotativa en el lector hispanoparlante.

7.2.7. Características pragmático-culturales

Siguiendo el planteamiento que Marta Mateo (1995) realiza sobre el tema de la traducción del humor partiendo de la base de que, para crear el efecto humorístico deseado, se deben compartir una serie de expectativas entre emisor y receptor, resulta importante recordar que el emisor del TO (Walter Moers a través de su personaje protagonista) comparte una serie de expectativas a modo de

referencias con su receptor (lector de habla alemana o familiarizado con la lengua y cultura alemanas). Estas expectativas normalmente incluyen toda una serie de referencias o marcas culturales que son perfectamente conocidas por el lector del TO, pero que, muy probablemente, desconozca el lector del TM.

Mayoral define el concepto de referencias o marcas culturales de la siguiente forma: “[Son] los elementos del discurso que, por hacer referencia a particularidades de la cultura de origen, no son entendidos en absoluto o son entendidos en forma parcial o de forma diferente por los miembros de la cultura de término” (Mayoral 1994: 73). Con esta definición, Mayoral otorga a las marcas culturales¹⁰⁵ el estatus de reto de traducción al analizar el verdadero problema de fondo con respecto al lector del TM, es decir, su desconocimiento total o parcial de dichas marcas y sus implicaciones.

Tomando como bastión esta premisa, Mateo (1995: 127, 182) distingue entre referencias o marcas socio-culturales, lingüístico-discursivas, histórico-políticas y artístico-literarias. A continuación se ofrece un resumen de las marcas más importantes que caracterizan al corpus conforme a la teoría de Mateo:

a) Marcas socio-culturales: En este contexto, resulta importante distinguir entre una serie de marcas socio-culturales de carácter universal (tales como, las adicciones imperantes en nuestra sociedad, los prejuicios ante determinadas tendencias sexuales, etc.) y otras marcas socio-culturales locales, es decir, propias de la sociedad y cultura alemanas (como, por ejemplo, los prejuicios que tenían los alemanes de la antigua RFA con respecto a sus vecinos de la Alemania Oriental).

b) Marcas lingüístico-discursivas: La mayor marca lingüística del texto se corresponde con la gran incongruencia que produce en el receptor el discurso y el registro utilizados por el protagonista durante todo el cómic, que pasa de ser totalmente coloquial con expresiones de índole vulgar hasta llegar a una grandilocuencia impropia de un adolescente. Además de este cambio brusco de registro, otra característica de naturaleza lingüístico-semántica cuyo estudio

¹⁰⁵ En este trabajo de investigación se ha preferido utilizar el término “marcas” en lugar de “referencias”, ya que se entiende que son elementos que realmente “marcan” la complejidad traductológica del texto, siendo las soluciones de traducción de estos elementos las que también “marcan” el grado de aceptabilidad del texto por parte del lector meta.

resulta bastante interesante es la importancia de los nombres propios que aparecen en el corpus.

c) Marcas histórico-políticas: Las marcas histórico-políticas abarcan desde la Revolución Francesa, la Segunda Guerra Mundial y los crímenes del régimen nazi, la Revolución sexual de los años 60 hasta la anteriormente mencionada división de las dos Alemanias.

d) Marcas artístico-literarias: En el cómic, las marcas literarias abarcan desde la referencia a otros cómics como *Batman* o *Astérix y Obélix* hasta referencias literarias a obras maestras de la literatura alemana, como el caso de *Fausto*¹⁰⁶ de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Tal y como se puede desprender del análisis anteriormente expuesto, el autor se vale de numerosas referencias culturales muy marcadas de la cultura alemana que pueden llegar a suponer retos traductológicos precisamente debido al carácter tan sumamente local de dichas referencias, convirtiéndose así estas referencias en las características pragmático-culturales más importantes del TO.

Llegados a este punto, resulta interesante retomar la clasificación de Marta Mateo para analizar en los siguientes apartados las soluciones por las que se ha optado ante las diferentes marcas que presenta el corpus, teniéndose de nuevo en cuenta que, en esta ocasión, el mensaje del emisor ha pasado por el filtro del traductor para convertirse en un producto con un receptor diferente (lector hispanoparlante que, en principio, no tiene necesidad de estar familiarizado con la cultura alemana).

¹⁰⁶ Fausto es un personaje de ficción, protagonista de varias obras literarias y musicales, inspirado en la figura real de Johann Faust, que nació hacia 1490 en el sur de Alemania y se doctoró en la Universidad de Heidelberg en 1509. Tras dejar la Universidad, emprendió una vida de aventuras marcada por una huida constante a causa de las múltiples acusaciones de brujería que se le hicieron. Esta pintoresca vida dio origen a la leyenda popular de la existencia de un mago que proclamaba que había vendido su alma al Diablo para obtener sabiduría.

La obra de Goethe que relata la vida de este personaje se divide en dos partes; la primera se publicó en 1808, mientras que la segunda vio la luz en 1833, una vez fallecido el escritor. En esta obra, Goethe describe a Fausto como un hombre sabio insatisfecho por la limitación de su conocimiento e incapaz de ser feliz al que se le aparece Mefistófeles para ofrecerle los placeres de la vida. Fausto realiza con él un pacto en el que accede a venderle al Diablo su alma a cambio de mantenerse joven hasta el día de su muerte y de conseguir el amor de una joven doncella.

7.2.7.1. Marcas socio-culturales

Dentro del estudio de las marcas socio-culturales, se procede a analizar las marcas socio-culturales más relevantes del texto tanto de carácter universal como de carácter local. Las marcas socio-culturales universales presentes en el texto se corresponden con los valores de la sociedad actual, tales como la importancia de las apariencias, la obsesión por los alimentos ecológicos, el mundo de las adicciones, la pedofilia o los prejuicios que aún imperan en la sociedad con respecto a los homosexuales. Las marcas socio-culturales alemanas más relevantes del corpus son las referencias a la RDA y al fenómeno de la inmigración en este país.

7.2.7.1.1. Marcas socio-culturales universales. Valores de la sociedad actual: importancia de las apariencias (estética y medios de comunicación), obsesión por la comida biológica, adicciones, prejuicios ante la homosexualidad y pedofilia

La importancia de las apariencias se dilucida en el texto como uno de los valores más importantes de la sociedad actual. En este sentido, la estética desempeña un papel fundamental en nuestra sociedad marcada por la búsqueda de la perfección, donde, por ejemplo, el hecho de que una mujer tenga celulitis es considerado como una marca de imperfección más que como algo natural. Tal es el caso que se puede apreciar en la historia 9, cuando el protagonista intenta averiguar las predilecciones sexuales del socorrista y le pregunta por las mujeres con celulitis:

TO	TM
“Zellulitisgezeichnete Hausfrauen mit 50er-Jahre-Badekappen?” (h. 9, p. 32).	¿Las marujas ¹⁰⁷ celulíticas con gorros de los 50?

¹⁰⁷ Obsérvese cómo la versión en castellano consigue amplificar el sentido irónico del original alemán al introducir el término “maruja” como traducción a “Hausfrau”. El DRAE define a la “maruja” como “ama de casa de bajo nivel cultural” (DRAE: on-line), siendo el término alemán (cuya traducción más directa sería “ama de casa”) más neutral que el castellano.

Otro elemento que se erige como valor de la sociedad actual es la preocupación del hombre moderno por mantener las apariencias. En la última historia, en la que el protagonista organiza una fiesta con Tres Reyes Magos que resultan ser solicitantes de asilo político, el padre se muestra totalmente enervado por la situación de tener a tres desconocidos en su casa y se dispone a echarlos. Sin embargo, su actitud cambia cuando por la puerta entran los medios de comunicación a los que su hijo había llamado previamente para que retratasen tan peculiar escena navideña. El cambio de actitud del padre se refleja en los dibujos de las viñetas (interrelación texto / imagen), utilizándose un tono irónico en lo concerniente a la actitud del padre:

TO	TM
<p>“Er musste allerdings seine Gefühle im Zaum halten, weil kurz darauf die Vertreter der örtlichen Presse und des Kabelfernsehens eintrafen, die ich benachrichtigt hatte, um diesen Akt weihnachtlicher Nächstenliebe einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen” (h. 16, p. 49).</p>	<p>“Sin embargo tuvo que reprimir sus sentimientos, ya que poco después entraron los representantes de la prensa local y de la televisión por cable a los que había llamado para hacer más accesible al público este acto navideño de amor al prójimo”.</p>

Otro de los valores de la sociedad con los que se ironiza muy sutilmente en una de las historias es la obsesión por la comida biológica. En la fiesta de cumpleaños que se narra (h. 7), el protagonista se muestra orgulloso al poder mostrar a sus amigos el menú que ha elaborado. Tal y como el propio protagonista describe, se trata de un menú del que se enfatiza su carácter bio-energético y elaborado a base de “amanita muscaria”, que él mismo ha sembrado, acompañado por un “ponche de estramonio con belladona fresca” (obsérvese que tanto la amanita como la belladona pueden ser muy venenosas, por lo que las palabras del protagonista adquieren una relevancia significativa en el contexto de una fiesta de cumpleaños muy peculiar):

TO	TM
<p>“Danach war es endlich Zeit für mein bio-energetisches Menü aus rein deutschem¹⁰⁸ Anbau. Ich servierte ein selbstgeflücktes Fliegenpilz-Ragout, dazu gab es eine köstliche Stechapfel-Bowle mit frischen Tollkirschen” (h. 7, p. 25).</p>	<p>“Después llegó finalmente la hora de mi menú bio-energético de auténtico cultivo ecológico. Serví un ragú de amanita muscaria de cosecha propia y de acompañamiento un rico ponche de estramonio con belladona fresca”.</p>

El mundo de las adicciones también se encuentra representado en la figura de los padres del protagonista, retratándose al padre como un alcohólico y a la madre como una fumadora empedernida. En la historia en la que el protagonista muestra el piso a los posibles futuros inquilinos (h. 8), éste llega a afirmar que no tardará en heredar el piso debido al poco tiempo de vida que le podría quedar a sus padres si siguen con sus adicciones:

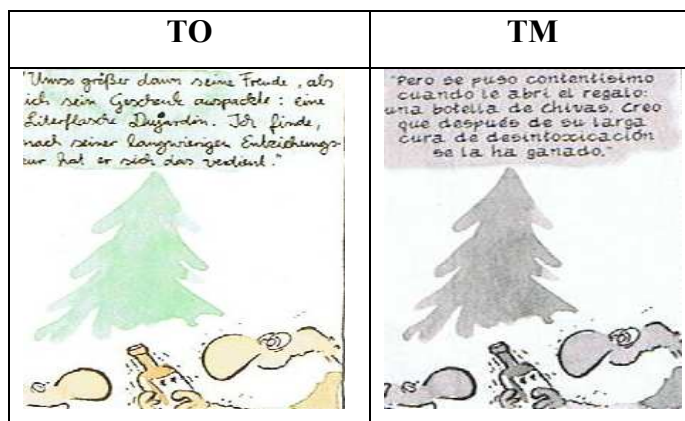
TO	TM
<p>“Eines Tages erhebe ich die [Wohnung] sowieso! Und wenn der Alte weiter so säuft und Mutter so viel raucht, kann das nicht lange dauern...” (h. 8, p. 26).</p>	<p>“¡De todos modos, lo heredaré un día de éstos! Y si el viejo sigue bebiendo tanto y madre fumando tanto, no creo que quede mucho...”</p>

La adicción al alcohol del padre queda aún más patente en la última historia, en la que el protagonista le hace entrega de una botella de whisky como regalo de Navidad para celebrar su desintoxicación. El retrato que se ofrece del padre en la viñeta en cuestión es el de una persona asustadiza y débil ante la botella que tiembla al contemplar el objeto de su deseo y, a la vez, de sus

¹⁰⁸ En términos traductológicos, resulta importante señalar el hecho de que en el original se habla de un menú “aus rein deutschem Anbau”. Tal y como se puede observar, aparece el adjetivo “deutsch”, mientras que en castellano se ha optado por omitir este gentilicio, probablemente con el objetivo de evitar cualquier referencia a otra nacionalidad que podría producir cierto extrañamiento en el lector. De hecho, la solución de generalización propuesta por la traductora (“de auténtico cultivo ecológico”) se engarza perfectamente dentro del contexto, sin tener que llegar a incluir referencias a ninguna nacionalidad (para más información al respecto, véase el punto 8.3.2.).

desgracias. El efecto que se produce en el receptor del texto es de repulsa hacia la figura del protagonista por su actitud tremendamente cruel y, a la vez, de lástima hacia sus progenitores al entender la debilidad que sufren ante sus adicciones:

Imagen 18: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (8).



Los prejuicios de la sociedad ante la homosexualidad conforman otro de los valores que aparecen como característicos de la sociedad contemporánea en el corpus, quedando patentes dichos prejuicios, sobre todo, en la historia 8, en la que el protagonista muestra el piso de sus padres a una pareja de homosexuales que pretenden alquilarlo.

El protagonista describe irónicamente los supuestos gustos que el colectivo gay parece tener cuando hace referencia al color rosa y a los sofás de felpa que pueden instalar para que se sientan más a gusto en la casa:

TO	TM
<p>"[...] mit ein bißchen rosa Farbe und ein paar Plüschsofas kriegt ihr das schon nach eurem Geschmack hin..." (h. 8, p. 28)</p>	<p>"[...] Pero con un toque rosa y un par de sofás de felpa será más de vuestro estilo..."</p>

Con un tono apocalíptico también se retrata la supuesta tristeza de las parejas homosexuales por el hecho de no poder tener hijos biológicos:

TO	TM
<p>“Niemals wird fröhliches Kinderlachen das Vakuum dieses Raumes füllen..!” (h. 8, p. 29)</p>	<p>“¡La risa alegre de un niño nunca llenará el vacío de esta habitación..!”</p>

El mundo de la pedofilia también hace acto de presencia en la historia que se desarrolla en la piscina (h. 9), cuando el protagonista insinúa al socorrista que su trabajo debe de ser muy agradable ya que se dedica a mirar a las doceañeras:

TO	TM
<p>“Na, hier den ganzen Tag den zwölfjährigen Mädels auf die Falt im Schritt zu gucken!” (h. 9, p. 30).</p>	<p>“¡Nada, eso de estar aquí todo el día mirando los pliegues de las entrepiernas de las doceañeras!”</p>

El mundo homosexual y el de la pedofilia confluyen en la misma historia de la piscina (h. 9, p. 30), cuando, intentando averiguar las predilecciones del socorrista, el protagonista afirma lo siguiente: “Sie bevorzugen Knaben, hab’ ich Recht?” (“¿A usted le van más los jóvenes, verdad?”).

En definitiva, las marcas socio-culturales universales que aparecen en el corpus retratan una sociedad llena de prejuicios, tendencias obsesivas y conductas reprobables.

7.2.7.1.2. Marcas socio-culturales alemanas: RDA y el fenómeno de la inmigración en Alemania

La referencia socio-cultural a la RDA y a toda la percepción que los ciudadanos de la RFA tenían sobre sus vecinos se vislumbra desde la primera viñeta de la historia 11, en la que se hace referencia a un “Versorgungsengpaß” (que aparece, además, entre comillas) en clara alusión a problemas tales como el acontecido a finales de los años 70 cuando se produjo un desabastecimiento de un elemento tan cotidiano como el café en Alemania del Este, generándose la denominada “crisis del café” (“Kaffeekrise”). En alusión a esta crisis, el protagonista realiza una reflexión durante su visita a la RDA al mostrarse

preocupado por saber si llevan suficiente papel higiénico, adelantándose así al hecho de que pudiese haber de nuevo problemas con el suministro:

TO	TM
“Haben wir auch genügend Klopapier? Nicht, daß es da wieder so `einen Versorgungsgengpaß' ¹⁰⁹ gibt...” (h. 11, p. 36).	“¿Llevamos suficiente papel del wáter? No sea que haya de nuevo problemas con el suministro...”

En el TM, además, se ha optado por introducir dos notas a pie de página dentro del contexto de esta historia para ayudar al lector hispanoparlante a comprender las marcas culturales de la “RDA” y la “Stasi”.

“RDA: República Democrática Alemana, antigua `Alemania del Este”.

“Stasi era la policía de la RDA”.

Llegados a este punto, resulta interesante volver a plantearse la cuestión de la necesidad o no de utilizar estas notas a pie de página. Aunque la tónica general en determinados círculos de lectores es de una cierta aversión por las notas a pie de página, autores como Marrero defienden su utilización en aquellos casos en los que la distancia cultural o cronológica entre TO y TM así lo requiera: “[Las notas a pie de página] configuran, como actos realizados por el traductor, una dimensión pragmática reparadora de las dificultades de entendimiento y de cooperación de receptores de otras lenguas y culturas, al operar éstos en entornos cognitivos diferentes” (Marrero 2001: 84).

¹⁰⁹ Obsérvese cómo la versión alemana recoge esta expresión entre comillas, con el objetivo de marcar que se trata de un término acuñado dentro del sector económico que, en realidad, lo que implica es una realidad mercantil bastante débil que provocó, tal y como se ha indicado anteriormente, que millones de personas se viesen desabastecidas de un bien de consumo tan cotidiano como el café. En el TM, la traductora ha optado por evitar las comillas. También resulta importante señalar que el autor se rige en todo el cómic por reglas ortográficas anteriores a la denominada “Neue Rechtschreibung”, ya que la publicación del volumen alemán se produjo con anterioridad a esta reforma ortográfica, tal y como se puede apreciar en la utilización de la grafía “ß” en esta parte del texto.

En el caso de la RDA, lo que cabría plantearse es el hecho de si el lector español necesita esta información o si, por el contrario, conoce ya el dato por su familiarización con la historia reciente de Europa. Probablemente, el lector hispanohablante de mediana edad (recuérdese que el público objetivo del corpus es un lector de edad adulta) sí conoce el dato del significado de las siglas RDA, aunque, muy probablemente, desconozca muchos de los aspectos de esta realidad que se tratan en la historia, pudiendo descifrar, sin embargo, los intrínquilis de la sociedad de la Alemania Oriental gracias al contexto y a la iconografía presente en las imágenes.

El caso de la “Stasi”, sin embargo, merece una atención especial, ya que es muy probable que el lector hispanoparlante no conozca esta organización. La cuestión que cabría plantearse es si la nota que ofrece la traductora aclara realmente cómo funcionaba la “Stasi” o si el contexto permite al lector intuir todas las connotaciones culturales que implicaba esta organización, sin necesidad de realizar ninguna adición de información. Probablemente, se podría haber añadido algún tipo de información, con idea de transmitir la connotación de espionaje que conllevaba esta organización y la forma de actuar que tenían sus agentes. Esta adición de información haría que el lector, desconocedor de las características de esta organización, obtuviese una información mucho más detallada que la puramente genérica que ofrece la traductora.

De cualquier manera, al igual que Nord no se muestra a favor de la inclusión de notas al pie de página como protocolo de actuación traductológica (véase nota 15), en este trabajo de investigación se aboga por evitar al máximo este recurso como medio explicativo de marcas pragmático-culturales debido al hecho de que provocan una ruptura de la continuidad de la lectura por parte del receptor final, ofreciendo, en ocasiones, incluso información perfectamente prescindible.

La marca socio-cultural de la RDA prevalece también en el corpus en relación con elementos cotidianos de los ciudadanos de la antigua Alemania Oriental. En este contexto, en un momento dado de la visita del protagonista a sus familiares se hace una referencia llena de mofa a una bebida parecida a la Coca-Cola que los habitantes del Este consumían. Para destacar la similitud del nombre, el protagonista hace un juego de palabras preguntando si la bebida en cuestión la llaman ellos “Gogga-gola”, poniendo de manifiesto así el empeño del régimen de

la RDA por desmarcarse de todo aquello que sonase a occidental y, a su vez, el sucumbimiento de lanzar productos al mercado copiados literalmente del consumo occidental aunque, por supuesto, bautizados con otros nombres¹¹⁰.

En otro momento del texto, el protagonista vuelve a agudizar su ingenio en la historia 11, cuando se encuentra con dos chicos con indumentaria *skin* que, como una visión sintomática del aumento del movimiento neo-nazi en Alemania del Este, sitúa irónicamente en el colectivo denominado *Freie Deutsche Jugend* o FDJ (véase apartado c) del epígrafe 7.2.7.2.2.). Ante estos chicos, el protagonista afirma no haberse traído preservativos de Occidente porque se supone que en la RDA no hay sida.

TO	TM
<p>“Ich hätte euch ja gerne ein para Pariser mitgebracht... Aber ihr habt ja nicht mal Aids hier...” (h. 11, p. 37).</p>	<p>“Os hubiera traído un par de condones... Pero aquí no tenéis ni sida, ¿no..?”</p>

Al tratar el tema de la supuesta ausencia de sida en la RDA, Moers pone de manifiesto la desinformación y / o manipulación establecida por un régimen que se encargó de promover la idea de que se trataba de una enfermedad con origen en EE.UU. y en todo el bloque occidental que no afectaría al modo de vida comunista. Asimismo, el autor pone sobre la mesa el estado de aislamiento que sufrieron los habitantes de Alemania del Este con respecto al resto del mundo y

¹¹⁰ En la RDA se comercializaba un líquido con contenido en cafeína, tal y como lo describe el protagonista del cómic (“koffeinierte Zuckerplörre”, h. 11, p. 37), que se denominó Vita Cola. Se trataba de un líquido muy similar a la Coca-Cola no sólo en cuanto a la textura y el color, sino también en lo concerniente al embotellamiento, al color del precinto central y al tapón. De hecho, la única diferencia con la bebida de cola tradicional era que Vita Cola añadía 50 mg de Vitamina C, dando a la bebida un toque de sabor a limón. Vita Cola fue, junto con Club Cola, la principal marca de refresco de cola en la República Democrática Alemana. En cuanto a la evolución histórica de esta bebida, cabe destacar que, cuando la RDA cayó, la gran mayoría de fábricas de Vita-Cola cerraron y la bebida dejó de gozar del interés del público durante el periodo de reunificación, en favor de Coca-Cola y Pepsi, llegando incluso a dejar de comercializarse. Sin embargo, la demanda volvió a aflorar y la empresa de Turingia “Thüringer Waldquell” se hizo con los derechos, receta y nombre, volviendo a comercializar Vita-Cola en 1994, esta vez para toda Alemania. Actualmente es la segunda bebida de cola más consumida en Alemania del Este (siendo sólo superada por Coca-Cola) y en algunas regiones como Turingia ocupa el primer puesto, aunque en las regiones del Oeste no tiene la misma aceptación.

las carencias que estos habitantes tenían, ya que, por no tener, no tenían ni una enfermedad que por aquellos entonces ya se consideraba una epidemia mundial¹¹¹.

Tanto en el TO como en el TM, la ironía reside en el hecho de pensar que los ciudadanos del RDA realmente creyesen que el sida no les afectaría a ellos. En términos fraseológicos, en el TO se opta por una oración adversativa introducida por la conjunción “aber” y por la negación enfatizante “ja nicht mal”. En el TM se sigue también este procedimiento, añadiéndose la fórmula interrogativa negativa “¿no?” que añade una gran carga irónica al mensaje.

En lo que respecta al tema de la inmigración, conviene recordar que Alemania ha sido históricamente un país de acogida de inmigrantes¹¹². De hecho, hoy día viven en Alemania aproximadamente 7 millones de extranjeros, lo que equivale a un 8,5% de la población, siendo gran parte de estos inmigrantes de nacionalidad turca. La población turca que vive en Alemania trabaja en todos los sectores de producción, siendo muy significativa la presencia de ciudadanos turcos al frente de restaurantes y comercios. De este hecho se hace eco el protagonista del cómic quien, en la historia 16, decide regalarle a su madre por Navidad un relicario de la Virgen que había comprado en una tienda regentada por turcos¹¹³:

¹¹¹ En la actualidad el tratamiento que se le concedió al tema del sida en la RDA ha vuelto a la palestra, debido al descubrimiento hace unos años en Occidente de la publicidad anti-americana que se le otorgó al surgimiento de esta enfermedad. En el año 2004, el diario alemán “Frankfurter Allgemeine Zeitung” se hacía eco de una campaña de desinformación con origen en la RDA con la que se propagó la idea de que “Washington había inventado el sida para acabar con los negros y los homosexuales, además de para utilizarlo como un arma biológica”, tal y como se describe en un artículo de Silvia Román publicado en “El Mundo” el 19 de octubre de 2004 (Román 2004: online). De esta idea, promovida por Jakob Segal, profesor emérito de Biología de la RDA, se hizo eco el diario de Berlín Este “Tageszeitung” en el año 1987, donde se explicaba que el sida había sido creado en Fort Detrick, un laboratorio estadounidense donde se realizaban experimentos relacionados con la guerra biológica. Según este biólogo germano-oriental, los norteamericanos habrían introducido el virus en el cuerpo de varios prisioneros, a quienes se les había prometido conmutar la pena si lograban sobrevivir. Conforme a las tesis orientales, cuando se comprobó que los presos (la mayoría, homosexuales) seguían gozando de buena salud, los dejaron en libertad en la ciudad de Nueva York, dándose rienda suelta también al virus.

¹¹² El momento histórico al que hay que retroceder para buscar información acerca del auge de la inmigración en Alemania se sitúa a partir del año 1959, cuando las empresas alemanas tuvieron que confrontarse con una falta grave de mano de obra. De esta forma, el Ministerio de Trabajo promovió la contratación de trabajadores procedentes de Grecia, España, Turquía, Portugal, Marruecos, Túnez, y Yugoslavia entre 1960 y 1968, convirtiéndose desde la década de 1980 los turcos en la minoría más numerosa del país.

¹¹³ Obsérvese la ironía de que en un comercio regentado por ciudadanos turcos, mayoritariamente musulmanes, se comercialice con imágenes pertenecientes a la religión católica.

TO	TM
“[ein Madonnenschein], den ich in einem anatolischen ¹¹⁴ Gemischtwarenhandel günstig erfeilscht hatte” (h. 16, p.48).	“[un relicario de la Virgen] que había encontrado en un ultramarinos turco a buen precio”

Otra referencia a los inmigrantes turcos que se realiza en el cómic se produce cuando el protagonista intenta averiguar los gustos sexuales del socorrista (h. 9). En este contexto, a los inmigrantes turcos se les adjudica el adjetivo “arbeitslos” que define a la perfección la mala situación por la que atraviesan en Alemania los millones de parados con que cuenta la economía de este país, que incluye tanto a los mismos alemanes como a los extranjeros que han fijado su residencia allí:

TO	TM
“Dann vielleicht arbeitslose Türken mit Herzklappenfehlern?” (h. 9, p. 32).”	“¿Quizá los turcos en paro con problemas de corazón?”

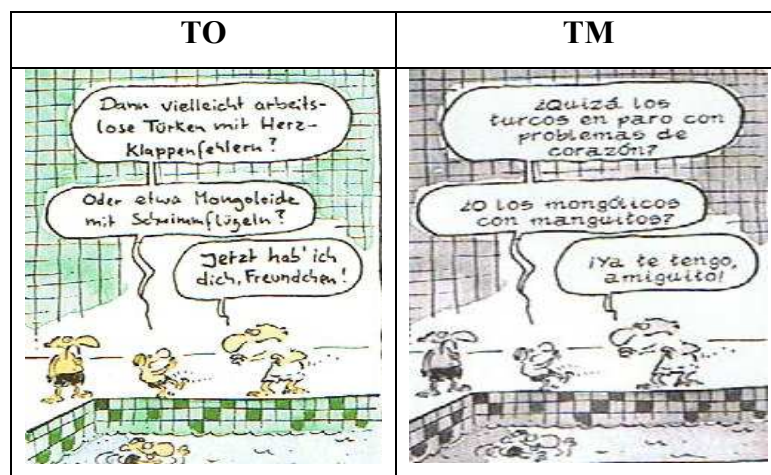
En este caso, Moers retrata dos realidades bastante complicadas: la situación de sentirse extranjero en un lugar en el que se vive durante muchos años, estando, además, en paro por la mala situación económica de un país al que se ha acudido para mejorar la situación que tenían en su lugar de origen.

Otro aspecto que merece la pena analizar y que puede considerarse un fiel reflejo de la interrelación texto / imagen que caracteriza a los cómics, a la que se hacía mención en el punto 4.4.1.2., es la caracterización prototípica que hace Moers de un señor “turco con problemas de corazón” (h. 9, p. 32), retratándolo como una persona relativamente mayor de abundante cabellera oscura (sobre todo, en comparación con el resto de personajes masculinos que suelen presentar una

¹¹⁴ Obsérvese la utilización del adjetivo “anatolisch” en clara referencia a la península de “Anatolien”, o parte asiática de Turquía (recuérdese que Turquía es un país eurasiático transcontinental) que ocupa el 97% del terreno total del país. En castellano existe también el adjetivo “anatolio” (“Perteneiente o relativo a la península de Anatolia”, DRAE: on-line), aunque la traductora ha evitado utilizar este adjetivo en pos del gentilicio “turco”, más comúnmente reconocido por el público hispanoparlante.

cabellera un tanto escasa) y con un bigote de gran longitud que se toca el pecho debido a su dolencia cardíaca.

Imagen 19: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (9).



En términos traductológicos, cabe destacar que, como se desprende de los ejemplos anteriormente mencionados, la traductora ha optado por una traducción literal, manteniéndose en todo momento la referencia a la nacionalidad turca. La cuestión que cabría plantearse llegados a este punto es el grado de familiarización que el lector español tiene acerca del fenómeno de la inmigración y, más concretamente, de la inmigración turca (véase epígrafe 8.4.3.).

Otra nacionalidad a la que se hace referencia en el cómic es a la polaca, otro segmento de población con un gran número de inmigrantes en Alemania. Según la descripción que se ofrece en el corpus (h. 12), a los inmigrantes polacos, calificados como “Exil-Kommunisten”, se les tacha de ladrones y personas sin escrúpulos, capaces de engañar a los ciudadanos que les ofrecen un puesto de trabajo en su propio país.

Siguiendo la trama de la historia 12, la baja moralidad de los ciudadanos polacos residiría en el hecho de que se convierten en amantes de las supuestamente fieles esposas alemanas, tal y como hipotéticamente sucede en el caso del policía al que intenta disuadir el protagonista para que se marche de la escena del futuro robo:

TO	TM
<p>“Wenn du auf Streife gehst, läßt sich deine Frau zuhause von polnischen Aussiedlern¹¹⁵ durchbürsten!” (h. 12, p. 40).</p>	<p>“Cuando te vas a patrullar, ¡tu mujer te la pega con emigrantes polacos!”</p>

El hecho de que se les tache de ladrones viene dado por la propia historia que se narra, es decir, dos inmigrantes polacos roban en un videoclub con la ayuda inestimable de un ciudadano alemán, quien a cambio pretende obtener las películas porno protagonizadas, precisamente, por la actriz polaca Theresa Orlowski.

En el caso de los ciudadanos polacos, otro elemento que los caracteriza en la historia es su acento y el desconocimiento de estructuras básicas de la lengua alemana (véase apartado b) del punto 7.2.8.1.).

En este caso, la traductora ha optado también por seguir el registro coloquial del original y mantener la referencia a la cultura polaca. En los últimos años, la inmigración polaca también ha ido en aumento en nuestro país, principalmente en zonas como Huelva, donde se contrata en origen un gran número de ciudadanas polacas, con el objetivo de participar en la recolecta de la fresa y la frambuesa. Gracias a esta familiarización, el efecto de extrañamiento del lector español ante la nacionalidad polaca es bastante menor que ante la nacionalidad turca. Por otra parte, el hecho de que sean ciudadanos de Europa del Este los que perpetran el robo, tampoco deja indiferente al lector hispanohablante, quien ha visto cómo en los últimos años se han incrementado los robos cometidos supuestamente por ciertos ciudadanos provenientes de estos países.

La última visión que se ofrece del fenómeno de la inmigración en Alemania es la presencia de los Tres Reyes Magos, representados por tres

¹¹⁵ Conforme a la BVFG (“Bundesvertriebenengesetz” o Ley Federal de Desplazados), el término “Aussiedler” se refiere a todos aquellos emigrantes de raíces alemanas que en los últimos años han vuelto o que ahora vuelven del Este de Europa a Alemania. De la realidad de estas personas se hizo eco en su momento la periodista Lorraine Millot en un artículo publicado en el periódico El Mundo con fecha 17 de marzo de 1996 titulado gráficamente “Invitados por Catalina, castigados por Stalin y recogidos por Kohl” (Millot 1996: on-line). El término propuesto en el TM es “emigrante”, definido en el DRAE como “dicho de una persona que se traslada de su propio país a otro, generalmente con el fin de trabajar en él de manera estable o temporal” (DRAE: on-line), por lo que resulta obvio que la versión castellana no logra captar todas las connotaciones que rodean al término “Aussiedler”.

ciudadanos de Sri Lanka, Polonia y de la RDA respectivamente (véase epígrafe 7.2.7.1.1. y apartado b) del punto 7.2.8.1.), quienes aparecen retratados como extranjeros que hablan raro y que provienen de sistemas totalitarios a los que el protagonista quiere ofrecer asilo:

TO	TM
“Der absolute Knaller aber war der Auftritt der heiligen drei Könige! Es waren dies Herr Korapathinaga aus Sri Lanka, Herr Zemon aus Polen und Herr Palinke aus der DDR, allesamt Verfolgte totalitärer Systeme, denen ich über die kalten Wintertage so zu einem warmen Asyl verhelfen wollte” (h. 16, p. 49).	“¡Lo mejor fue sin duda la llegada de los Reyes Magos! Eran el señor Korapathinaga, de Sri Lanka, el señor Zemon, de Polonia, y el señor Palinke, de la RDA, todos ellos proscritos de sistemas totalitarios a los que quería procurar un asilo cálido dado el frío ambiente invernal.”

En relación con este ejemplo, podría pensarse que en el lector hispanohablante se produciría cierto efecto de extrañamiento al incluirse un ciudadano de la RDA dentro del grupo de los exiliados políticos. Sin embargo, al tratarse de la última historia, el lector ya está familiarizado con la situación que se retrata en el cómic sobre el modo de vida en la antigua Alemania Oriental, por lo que se consigue mantener un nivel de aceptabilidad alto gracias al enlace contextual que el lector efectúa con las historias anteriores.

Por último, resulta interesante analizar la referencia a la cultura de inmigración italiana en Alemania. Esta referencia se realiza de forma indirecta, al utilizarse la nacionalidad italiana como referente culinario, partiendo de la base de que un gran número de inmigrantes italianos en Alemania han optado por dedicarse al mundo de la restauración y los helados.

De hecho, el cómic lo inaugura una única viñeta en la que se puede observar un puesto de helados en la playa en el que reza sobrepresionado el nombre de “Gelati” (“helados”, en italiano), tal y como se ha indicado en el punto 6.1. En el TM, se sigue manteniendo este término italiano, tomándose como referencia universal la fama de los helados italianos, aunque, también es cierto, que el lector hispanoparlante está mucho menos acostumbrado que el alemán a ver

puestos de helados en los que rece la presentación del producto en italiano. De cualquier manera, la situación comunicativa y el diseño de un cucurucho de helado culminado por varias bolas a modo de “i” dentro del término “gelati”, no deja lugar a dudas, por lo que el lector final entiende perfectamente el contexto.

7.2.7.2. *Marcas lingüístico-discursivas.*

En el contexto de las marcas lingüístico-discursivas, resulta importante resaltar la importancia de las diferencias de registro que presenta el corpus (combinación de un registro coloquial y un registro elevado) y el tratamiento que reciben los nombres propios de personas, objetos e instituciones que aparecen en dicho corpus.

7.2.7.2.1. Diferencias de registro.

Las diferencias de registro que se encuentran representadas en la forma de expresarse del protagonista se ven reflejadas en expresiones de índole vulgar tanto en el TO como en el TM que se contrarrestan, en otras apariciones, con una enorme grandilocuencia. En la tabla que se presenta a continuación se describen algunas de las intervenciones del personaje protagonista en las que queda constancia de las diferencias de registro que se detectan en el corpus.

REGISTRO COLOQUIAL	
TO	TM
“Ist die geil!” (h. 6, p. 22)	“¡Qué cojonuda!”
“Jux” (h. 6, p. 22)	Broma
“Also hör mal!” (h. 9, p. 31)	“Oye, niño...”
“Schon gut! Schon gut!” (h. 9, p. 31)	“¡Vale! ¡Vale!”
“Jokus” (h. 9, p. 31)	“Broma”
“Ulz” (h. 9, p. 31)	“Chiste”
“Ich Depp!” (h. 9, p. 31)	“¡Qué tonto!”
“Bäuerchen” (h. 11, p. 36)	“Eructillo”
“Verpissen Sie sich!” (h. 12, p. 38)	“¡Lárguese!”

REGISTRO COLOQUIAL	
TO	TM
“Hauen Sie sich eine Runde auf’s Ohr!” (h. 12, p. 38)	“¡Pírese una ronda por el morro!”
“[...] dann kriegt er so eine geschallert, daß die Brille fliegt” (h. 13, p. 42)	“[...] le endiño una que le vuelan las gafas”
REGISTRO ELEVADO	
TO	TM
“Meine Fähigkeiten sind rein geistiger Natur!, ich knechte meine Gegner mit der Peitsche meines Intellekts!” (h. 12, p. 39)	“¡Mis habilidades son de naturaleza puramente intelectual! ¡Subyugo a mis enemigos con el látigo de mi intelecto!”
“Ich bin die Stimme der Geknechteten! Ich bin der Aufschrei im Gulag! Ich bin der Tenor im Gefangenenchor!” (h. 13, p. 42)	“¡Soy la voz de los tiranizados! ¡El grito en el gulag ¹¹⁶ ! ¡El tenor del coro de los prisioneros!”

En estos casos, la nitidez de los cambios de registro del TO se presta a un proceso de traducción literal, que consigue mantener el humor también en castellano basado en la incongruencia de asociar un registro muy elevado a un adolescente. En otros casos, sin embargo, se produce una ligera descompensación entre el registro del TO y del TM en cuanto al nivel de coloquialidad. Este fenómeno de descompensación se puede observar en el siguiente ejemplo, donde el TM presenta un mayor grado de coloquialidad que el TO:

TO	TM
“Ein kleiner Witz” (h. 9, p. 31)	“Bobadita”

¹¹⁶ El DRAE define “gulag” de la siguiente forma: (Del ruso *gulag*, acrón. de *Glavnoe upravlenie ispravitel'no-trudovyykh lagerei*, central administrativa de los campos de trabajo correccionales). 1. m. Campo de concentración de la antigua Unión Soviética. 2. m. Sistema basado en el conjunto de centros penitenciarios de la antigua Unión Soviética (DRAE: on-line)

Esta referencia al “gulag” enlaza directamente con el campo semántico de “lo cruel” que impera en el cómic (véase punto 7.2.6.1.2.), además de con las marcas histórico-políticas que aparecen en el texto en clara alusión al sistema de la antigua RDA (véase punto 7.2.7.3.2.).

Dentro de un plano de fusión entre el nivel lingüístico y el semántico, otra marca bastante significativa de la obra en lo que respecta a su traducción al castellano es el tratamiento que se le dispensa a los nombres propios relativos tanto a personas (reales o de ficción) como a objetos e instituciones¹¹⁷. En el epígrafe que se presenta a continuación se ofrece una descripción del tratamiento que reciben los nombres propios que aparecen en el TO así como un análisis de las soluciones de traducción que se proponen para dichos nombres propios en el TM.

7.2.7.2.2. Tratamiento de los nombres propios.

a) Nombres propios de los personajes.

Tal y como afirma Don L.F. Nilsen en su artículo titulado “Better than the Original: Humorous Translations that Succeed” (1989), las relaciones que se establecen entre las palabras y los significados no siempre son arbitrarias, por lo que los casos en los que no se detecta esa arbitrariedad son realmente interesantes en el terreno traductológico¹¹⁸ (Nilsen 1989: 117). Precisamente en el tratamiento de la mayoría de los nombres propios de los personajes del corpus se detecta esa no arbitrariedad a la que hace referencia Nilsen; de ahí su gran relevancia en el texto.

Como dato importante cabe destacar el hecho de que el protagonista y su familia (padre y madre) son los únicos personajes que no son presentados con un nombre propio. Estos personajes en cuestión se definen por sus acciones (en el caso del padre, un ex-alcohólico al que le molestan los comentarios de su hijo y,

¹¹⁷ En el diccionario de María Moliner se ofrece la siguiente definición de “nombre propio”: “El que se aplica a una cosa determinada para distinguirla de las demás de su especie. Se escribe siempre con letra mayúscula. En realidad, son nombres propios todas las expresiones que constituyen denominaciones y títulos particulares de las cosas, pero sólo se llaman así cuando constan de una sola palabra o de varias que no forman frase completa” (Moliner 2000: 659).

¹¹⁸ “The relationship between words and meanings is sometimes arbitrary, and sometimes not arbitrary, and this fact has an important effect on translation. Consider the story about an American, a Mexican, a Frenchman, and a German all arguing with each other about which of their language is best. The American brought up the word ‘butterfly’. ‘Isn’t that a beautiful and appropriate word!’, he said. ‘It sounds just like what it represents, the soft fluttering of gentle wings’. The Mexican said that he felt that the Spanish word was just as sound-symbolic – ‘mariposa’. The Frenchman felt that ‘papillon’ was even better than the English or Spanish word for representing this soft fluttering sound. At this point, the German entered the conversation, ‘So was ist wrong mit Schmetterling?’” (Nilsen 1989: 117).

en el de la madre, una fumadora empedernida), mientras que, en lo que respecta al protagonista, éste se define a sí mismo como una persona que no usa la fuerza física, sino la ironía del intelecto¹¹⁹ en caso de confrontación en sus relaciones sociales (h. 12).

Los nombres del resto de personajes abarcan desde una mezcla de referencias a personajes bíblicos con personajes de cómic, personajes de novela hasta nombres típicos de origen teutón.

a.1) Personajes con nombres bíblicos.

El único personaje bíblico al que se hace referencia en el texto es a “Methusalem”, denominación alemana para el longevo “Matusalén”, quien con 969 años es considerada como la persona de más edad que se nombra en el Antiguo Testamento. Su nombre se ha convertido en un sinónimo general aplicado a cualquier persona o cosa con gran antigüedad, obteniéndose así en castellano expresiones tan castizas como “tiene más años que Matusalén” o “es más viejo que Matusalén”.

Su aparición en el texto se produce en la peculiar representación escolar basada en las aventuras de Astérix y Obélix, en la que uno de los niños aparece caracterizado como un anciano que, a pesar de su avanzada edad, muestra predilección por visualizar acciones sadomasoquistas en el terreno sexual debido a su impotencia, a la vez que muestra su regocijo sosteniendo su bastón en una pose un tanto provocadora.

En el caso del original alemán, se produce una fusión entre el nombre original “Methusalem” con la tendencia de añadir el sufijo “-ix” para denotar un origen céltico de los cómics de *Astérix y Obélix*, generándose así el nombre Methusalix (h. 3, p. 11). De hecho, toda la historia en la que aparece este

¹¹⁹ El propio protagonista se define a sí mismo como un ser inteligente que, además, demuestra serlo a lo largo de todas las vivencias que se reflejan en el corpus. Uno de los ejemplos más claros en los que el protagonista muestra su sabiduría, haciendo incluso dudar a expertos en algún tema, se puede observar en la historia 15. En la visita a la gruta que se narra en esta historia, el protagonista corrige continuamente al guía que confunde las “estalactitas” con las “estalagmitas” (“Stalaktiten! Stalakmiten sind die, die von unten wachsen! Die tropfenden heißen Stalaktiten!”), “¡Estalactitas! ¡Las estalagmitas son las que crecen desde abajo! ¡Las goteantes se llaman estalactitas!”; h. 15, p. 46). La duda que se crea en el guía se refleja en el hecho de que llega a utilizar un término más genérico como “Tropfsteine” (“formaciones calcáreas”) para evitar errar de nuevo (“Manche der Stalak... äh... Tropfsteine erreichen eine Länge von 170 Zentimetern...”, “Algunas de las estalag... Er... Formaciones calcáreas alcanzan aquí un tamaño de 170 centímetros...”, h. 15, p. 47).

personaje es una representación teatral escolar que narra una supuesta aventura de los personajes de la famosa aldea gala, por lo que la utilización del sufijo en cuestión pretende seguir en la línea del cómic francés. En castellano, se ha optado por el nombre compuesto “Edadepiédrix”, manteniéndose también la tendencia de adición del sufijo “-ix”. Con esta solución basada en la utilización del sintagma nominal “Edad de Piedra”, se consigue reflejar perfectamente la idea de la edad avanzada del personaje, por lo que el mensaje (edad avanzada + reminiscencias de los personajes de Astérix y Obélix) llega perfectamente al lector hispanohablante.

a.2.) Personajes de novela.

Como personaje de novela, en el texto se hace referencia al protagonista de la obra *Raíces* de Alex Haley, Kunta Kinte, que supuso un enorme éxito internacional. Basándose en dicha novela, a finales de los años 70 se produjo una serie para televisión con el mismo título que el libro, en la que se contaba la dramática historia de un ciudadano procedente de Gambia vendido como esclavo a terratenientes norteamericanos. Esta serie hizo mundialmente famoso al personaje de Kunta Kinte, por lo que, tanto en el TO como en el TM, se ha presupuesto el conocimiento del lector de la novela y / o la serie de televisión.

En la historia 4, la referencia a Kunta Kinte se realiza a modo de apodo que el protagonista utiliza para referirse al cocinero del hospital, de raza negra, al que se le denomina con el término políticamente incorrecto de “Neger”:

TO	TM
“Tja, Kunta Kinte, da staunst du, was?” (h. 4, p. 15).	“Bueno, Kunta Kinte, te sorprende, ¿no?”

En este caso, la referencia se mantiene en castellano, ya que, además del libro, la serie televisiva tuvo una enorme repercusión en nuestro país, siendo el personaje de Kunta Kinte tremendamente conocido por el público hispanoparlante.

a.3.) Personajes con nombres alemanes.

Como no podía ser de otra manera, Moers bautiza a sus personajes con nombres alemanes que se proceden a plasmar e identificar en la siguiente tabla:

Tabla 19: Nombres de los personajes del TO y su caracterización.

Nombre del personaje	Caracterización del personaje
Rudi Hölzler (h. 3, p. 11)	Anciano de gustos sadomasoquistas
Ingrid (h. 4, p. 14)	Enfermera del hospital en el que está ingresado el abuelo del protagonista
Günther (h. 6, p. 20)	Niño al que sustituye el protagonista perteneciente a la organización “Die jungen Samariter” que asiste al señor invidente en su casa
Regine Keppler (h. 7, p. 24)	Niña a la que el protagonista organiza una peculiar fiesta de cumpleaños
Kalle Klammroth (h.7, p. 24) Sobrenombre: der Klassenarsch	Compañero de clase del protagonista
Werner (h.8, p. 27)	Hombre que visita el piso de la familia del protagonista junto con su pareja para alquilarlo
Gustav (h. 11, p. 36)	Tío del protagonista que vive en la RDA
Wilfried (h. 12, p. 39)	Vigilante situado en las cercanías del videoclub que se disponen a atracar los cómplices del protagonista
Herr Korapathinaga aus Sri Lanka (h. 16, p. 49)	Ciudadano procedente de Sri Lanka que aparece caracterizado como Rey Mago en casa del protagonista
Herr Zemon aus Polen (h. 16, p. 49)	Ciudadano procedente de Polonia que aparece caracterizado como Rey Mago en casa del protagonista
Herr Palinke aus der DDR (h. 16, p. 49)	Ciudadano procedente de la RDA que aparece caracterizado como Rey Mago en casa del protagonista

Tal y como se puede apreciar en estos tres últimos ejemplos, Moers ha optado por sugerir unos apellidos que se presuponen característicos de las nacionalidades que representan tanto en términos gráficos como fonéticos, optando por el exotismo, la longitud y la repetición de la vocal [a] en el caso del súbdito de Sri Lanka, las consonantes nasales en el caso del súbdito polaco y las plosivas en el caso del ciudadano de Alemania del Este.

Con el objetivo de comprobar las diferentes soluciones de traducción propuestas por la traductora, a continuación se presenta una tabla con los nombres

propios referidos a personas que aparecen en el TO y su correspondiente traducción / adaptación al castellano:

TO	TM
Rudi Hölzler (h. 3, p. 11)	Paco von Martínez
Ingrid (h. 4, p. 14)	Consu Ellen
Günther (h. 6, p. 20)	Güstavín
Regine Keppler (h. 7, p. 24)	Sarita Könrraploff
Kalle Klammroth, der Klassenarsch (h. 7, p. 24)	Karlitos Kirón, el gilipollas de la clase
Werner (h. 8, p. 27)	Jörgen
Gustav (h. 11, p. 36)	Gustav
Wilfried (h. 12, p. 39)	Guillermen
Herr Korapathinaga aus Sri Lanka (h. 16, p. 49)	Señor Korapathinaga de Sri Lanka
Herr Zemon aus Polen (h. 16, p. 49)	Señor Zemon de Polonia
Herr Palinke aus der DDR (h. 16, p. 49)	Señor Palinke de la RDA

En la siguiente tabla se presenta el análisis que se ha efectuado de las soluciones que la traductora ha propuesto para cada uno de estos nombres propios:

Tabla 20: Nombres propios en el TO y en el TM y análisis de las soluciones de traducción.

TO	TM	Solución de traducción
Rudi Hölzler (h. 3, p. 11)	Paco von Martínez	Adaptación a la LM utilizando un nombre y apellido comunes + Rasgo alemán (preposición “von”).
Ingrid (h. 4, p. 14)	Consu Ellen	Adaptación a la LM creando un juego de palabras basado en el nombre español femenino “Consuelo” + Reminiscencia de un personaje femenino de la famosa serie de televisión “Dallas” (Sue Ellen) + Separación en partes del nombre para obtener el efecto exótico de nombre de carácter alemán (principalmente por su terminación en “-en”).
Günther (h. 6, p. 20)	Güstavín	Adaptación a la LM sobre la base del nombre español masculino “Gustavo” y utilización del diminutivo marcado por el sufijo “-ín” + Rasgo alemán (Umlaut).

TO	TM	Solución de traducción
Regine Keppler (h. 7, p. 24)	Sarita Könrraploff	Adaptación a la LM sobre la base del nombre español femenino “Sara” y la utilización del diminutivo marcado por el sufijo “-ita”+ Rasgos alemanes en el apellido (término de cierta longitud, presencia de Umlaut y consonantes plosivas).
Kalle Klammroth Sobrenombre: der Klassenarsch (h. 7, p. 24)	Karlitos Kirón Sobrenombre: El gilipollas de la clase	Adaptación a la LM sobre la base del nombre español masculino “Carlos”, la utilización del diminutivo marcado por el sufijo “-itos” y la utilización de un apellido corto y de acentuación aguda + Rasgo alemán (utilización aliterativa de la plosiva [k], tal y como también sucede en el nombre original). Traducción literal del sobrenombre.
Werner (h. 8, p. 27)	Jörgen	Adaptación a la LM sobre la base del nombre español masculino “Jorge” + Rasgos alemanes (Umlaut y terminación en “-en”)
Gustav (h. 11, p. 36)	Gustav	Permanencia del nombre original por la enorme similitud con el nombre español masculino “Gustavo”.
Wilfried (h. 12, p. 39)	Guillermen	Adaptación a la LM sobre la base del nombre español masculino “Guillermo” + Rasgo alemán (terminación en “-en”).
Herr Korapathinaga (h. 16, p. 49)	Señor Korapathinaga	Permanencia del nombre original.
Herr Zemon (h. 16, p. 49)	Señor Zemon	Permanencia del nombre original.
Herr Palinke (h. 16, p. 49)	Señor Palinke	Permanencia del nombre original.

Como se puede apreciar en esta última tabla, la traductora ha optado, en la mayoría de casos, por una adaptación de los nombres propios de los personajes a la lengua y cultura españolas, manteniendo los nombres originales en aquellos casos en los que pretendía mantener un efecto de exotismo y extrañamiento aún mayor en el lector, tal y como sucede con los últimos tres apellidos. En el caso del nombre propio “Gustav”, tío del protagonista, se hace innecesario buscar una adaptación mayor gracias a la similitud con el nombre propio masculino “Gustavo”, manteniéndose cierto nivel de exotismo en el TM al suprimir la terminación en “-o”.

Curioso parece el caso de la enfermera *Consu Ellen* que, como se ha comentado anteriormente, además de presentar una clara similitud con el nombre español de “*Consuelo*”, parece recordar al personaje de “*Sue Ellen*”, la famosa esposa del malvado *J.R.* en la famosa serie estadounidense “*Dallas*”.

Tras el análisis que se ha efectuado en este apartado de los nombres propios, resulta interesante señalar el esfuerzo realizado por la traductora para adaptar dichos nombres a la CM e intentar, simultáneamente, ofrecer reminiscencias teutonas. Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que tanto la adaptación como los rasgos exóticos consiguen tanto el efecto justo de extrañamiento del lector ante dichos nombres como incluso un mayor efecto humorístico en el TM que en el TO, como se puede apreciar, por ejemplo, en la utilización en castellano de los diminutivos.

a.4.) Personajes con contenido metafórico.

En algunas ocasiones, los nombres de los personajes denotan un contenido metafórico, tal y como sucede en el caso de “*Herr Vierzig*” (h. 4, p. 13) y “*Herr Brenner*” (h. 4, p. 15), en ambos casos refiriéndose a dos enfermos del hospital en el que se encuentra hospitalizado el abuelo del protagonista. En el primer caso, se utiliza el numeral cardinal “*vierzig*” como apellido del personaje, denotándose así el hecho de que se trata de una persona mayor con respecto a la edad del protagonista. En el segundo caso, el apellido del personaje se corresponde con el sustantivo “*Brenner*” (“*mechero*”, “*quemador*”), haciéndose referencia probablemente al hecho de que a este enfermo la comida le quema el estómago debido, como se dice en la viñeta, a un absceso que presenta en el esófago.

El último nombre propio que aparece en el texto con contenido metafórico no corresponde a una persona, sino al grupo musical formado por el protagonista y sus amigos al que llaman “*Enttäuschte Aussiedler*” (“*Los emigrantes decepcionados*”, h. 7, p. 24), en clara alusión al estado de ánimo de las personas llegadas a Alemania en busca de sus raíces y un futuro mejor (véase nota 115).

En la tabla que se presenta a continuación se ofrece una descripción de las diferentes propuestas de la traductora para cada uno de los nombres propios que aparecen en el corpus dotados de un sentido metafórico. Asimismo, en esta tabla

se presenta un análisis exhaustivo de las soluciones de traducción propuestas por dicha traductora en relación con estos nombres.

Tabla 21: Personajes dotados de sentido metafórico y análisis de las soluciones de traducción.

TO	TM	Solución de traducción
Herr Vierzig	Sr. Inersen	Adaptación a la LM con reminiscencia del “Insero” en clara referencia al Insero (Instituto de Mayores y Servicios Sociales, coloquialmente conocido como Insero) + Rasgo alemán (terminación “-en”).
Herr Brenner	Sr. Fraguen	Adaptación a la LM con reminiscencia del sustantivo “fragua” (“fogón en que se caldean los metales para forjarlos, avivando el fuego mediante una corriente horizontal de aire producida por un fuelle o por otro aparato análogo”, según el DRAE) + Rasgo alemán (terminación “-en”).
Enttäuschte Aussiedler	Emigrantes decepcionados	Traducción literal general con ausencia de connotaciones (véase nota 115).

Como se puede observar, mientras que en el último caso se ha optado por una traducción literal generalizante, en los dos primeros ejemplos la traductora ha optado por mantener un elevado nivel de creatividad y homogeneidad, es decir, se sigue utilizando el sufijo “-en” como identificativo de la lengua alemana y adaptando el nombre original al polo meta. En el primer caso, la adaptación se produce a través de una reminiscencia de una entidad conocida entre los mayores españoles, gracias a la que pueden organizarse viajes y excursiones a distintos puntos de nuestra geografía a muy bajo coste, mientras que, en el segundo caso, se recurre al término “fragua” como identificativo de la irritación que sufre el enfermo en la traquea tras la operación de esófago.

a.5.) Sobrenombres.

Aparte del sobrenombre que identifica al personaje protagonista, otro elemento de estas características que aparece en el texto se refiere al compañero de clase del protagonista, llamado Kalle Klammroth (véase apartado a.3. de este punto), a quien se identifica con el sobrenombre de “der Klassenarsch” (“el gilipollas de la clase”, h. 7, p. 24).

Además de la aliteración provocada por la repetición de la consonante plosiva sorda [k] en el nombre, apellido y sobrenombre de dicho personaje (**K**alle, **K**lammroth, **K**lassenarsch), la ironía que se despliega en torno a él resulta del hecho de que el protagonista del cómic admite avergonzarse de tener como amigo a alguien que se comporta como Kalle, a pesar de que el comportamiento del propio protagonista es probablemente muchísimo más vergonzante que el de su compañero:

TO	TM
“Kalle Klammroth (der Klassenarsch) musste natürlich wieder aus der Reihe tanzen. [...] Manchmal muss man sich wirklich schämen mit ihm befreundet zu sein” (h. 7, p. 24)	“Claro está que Karlitos Kirón (el gilipollas de la clase) tuvo que dar de nuevo la nota. [...] A veces uno se avergüenza en serio de ser su amigo”

Otra situación en la que aparece un sobrenombre se produce en la historia 12, en la que el protagonista aparece vestido de Batman. En esta historia el propio protagonista se denomina a sí mismo como “der schwarze Ritter”, utilizando este sobrenombre en clara alusión a la figura del mencionado superhéroe y produciendo, además, una sensación de eslogan rimado a modo de presentación de dicho personaje:

TO	TM
“Der schwarze Ritter werd´ ich genannt, der Schatten, der das Dunkel bannt!” (h. 12, p. 39).	“Me llaman el negro caballero, pues de la oscuridad soy hechicero”.

Tal y como se desprende del análisis efectuado con los dos sobrenombres que aparecen en el texto, la traductora ha optado por una traducción literal, desplegando en el último caso, de nuevo, su enorme creatividad al conseguir mantener la rima del original.

b) Nombres propios de objetos.

En lo que respecta a los nombres propios asociados a objetos, a continuación se presenta una tabla con los más representativos que aparecen en la versión original y su correspondiente propuesta del TM:

TO	TM
Cessna (h. 4, p. 16)	avión privado
Valium (h. 7, p. 25)	Valium
Captagon (h. 7, p. 25)	Prozac
De Beukelaer (h. 7, p. 25)	Galletas María
Dr. Dildo (h. 15, p. 46)	Dr. Vibrador
Dujardin (h. 16, p. 48)	Chivas

En la mayoría de estos casos, los objetos parten de una determinada marca comercial, convirtiéndose metonímicamente¹²⁰ la marca comercial en la forma directa y coloquial con la que se conocen los objetos en cuestión. Tal es el caso de la marca de galletas “De Beukelaer” que el protagonista utiliza para describir las provisiones de alimentos con las que cuenta en su refugio después de haber destrozado prácticamente la casa de su amiga mientras celebraban su cumpleaños. El mismo fenómeno se aprecia en términos como “Cessna”, “Dujardin”, “Valium” y “Captagon” en los que la marca del objeto en cuestión también se utiliza para denominar al objeto (avión privado, brandy, ansiolítico y psicotrópico, respectivamente). El caso de “Dr. Dildo” es un tanto peculiar, ya que no se trata de ninguna marca en especial, sino de una alusión a la forma inglesa “dildo” para identificar el dispositivo comúnmente conocido como “vibrador o consolador”.

¹²⁰ En el diccionario de María Moliner, se define el término “metonimia” de la siguiente forma: “Figura retórica que consiste en tomar el efecto por la causa, el instrumento por el agente, el signo por la cosa, etc., o viceversa” (Moliner 2000: 624).

Tras esta breve reflexión, en la tabla que se presenta a continuación se ofrece un análisis de las diferentes soluciones propuestas por la traductora en el TM con respecto a los nombres propios de objetos presentes en el corpus:

Tabla 22: Nombres propios de objetos presentes en el corpus y análisis de las soluciones de traducción.

TO	TM	Solución de traducción
Cessna (h. 4, p. 16)	avión privado	Omisión de la marca comercial debido al probable desconocimiento por parte del público hispanoparlante + explicación del tipo de objeto al que se refiere.
Valium (h. 7, p. 25)	Valium	Permanencia de la misma forma que en el TO debido al conocimiento universal del medicamento al que se hace referencia.
Captagon (h. 7, p. 25)	Prozac	Adaptación cultural de la marca alemana utilizando uno de los antidepresivos de mayor comercialización en España.
De Beukelaer (h. 7, p. 25)	Galletas María	Adaptación cultural tomando como referencia una marca de galletas española.
Dr. Dildo (h. 15, p. 46)	Dr. Vibrador	Traducción literal del objeto + Mantenimiento de la personificación.
Dujardin (h. 16, p. 48)	Chivas	Adaptación cultural del brandy alemán a una marca de whisky de gran éxito en España.

Tal y como se puede apreciar, en la mayoría de los casos descritos, la traductora se ha decantado por una adaptación cultural de la marca en el TM, optándose en alguna ocasión por un término genérico en el texto final para suplir el desconocimiento del lector hispanoparlante de la marca en cuestión.

Esta descompensación del TM con respecto al TO se suple en otros casos, en los que, mientras en el TO aparece un término genérico, en el TM se ofrece una

referencia a una marca comercial identificada por el público hispanohablante. Tal es el caso que se refleja en el siguiente ejemplo:

TO	TM
Schoko-Crossies (h. 4, p. 12)	Ferrero-Chochez

Como se puede apreciar en este ejemplo, mientras que en alemán aparece el término genérico “Schoko-Crossies”, en la versión castellana se ha optado por una referencia a una marca comercial de bombones bastante conocida por el público hispanohablante, procediéndose también a añadir cierta dosis de creatividad al modificar la segunda parte del compuesto de dicha marca para convertirla en el sustantivo “chochez¹²¹” en clara referencia a la elevada edad del abuelo del protagonista. Realizando esta modificación en la segunda parte del nombre de la marca comercial, la traductora ha dejado patente una gran dosis de creatividad al haber sabido conjugar la similitud fonética del nombre real con el sustantivo elegido, a la vez que mantener el registro coloquial dominante en todo el volumen y enlazar con el contexto del abuelo como persona mayor debilitada por una intervención quirúrgica.

c) Nombres propios de instituciones.

En el texto se observan diversas referencias a instituciones alemanas tales como la DLRG (Deutsche Lebens-Rettungs-Gesellschaft) cuyas siglas aparecen sobreimpresas en la camiseta del socorrista de la piscina (h. 9). Se trata de la mayor organización de socorristas voluntarios del mundo con más de 900.000 miembros, tal y como se la describe en su página Web oficial www.dlrg.de.

Otra de las organizaciones alemanas a la que indirectamente se hace referencia es a la denominada Arbeiter-Samariter-Bund Deutschland e. V., que es una asociación sin ánimo de lucro entre cuyas actividades se encuentran labores de salvamento o la asistencia a mayores, enfermos y discapacitados. Dentro de esta asociación se ubica el movimiento juvenil de asistencia humanitaria

¹²¹ Este sustantivo lo define el DRAE de la siguiente forma: 1. f. despect. Cualidad de chocho. 2. f. Dicho o hecho de persona que chochea (DRAE: on-line). El verbo “chochear” al que hace referencia el sustantivo queda definido de la siguiente forma: “Tener debilitadas las facultades mentales por efecto de la edad” (DRAE: on-line).

Análisis contrastivo-traductológico-evaluativo del corpus con su traducción al castellano denominado Arbeiter-Samariter-Jugend (ASJ) que engloba a jóvenes que realizan labores humanitarias tales como las anteriormente descritas. En este contexto se encuadra la labor realizada por el protagonista del cómic, como miembro de los “JUNGEN SAMARITER”¹²² (h. 6), de asistencia a un invidente en su propia casa.

En esta misma historia se hace referencia al partido de Los Verdes, hoy conocido en Alemania con la denominación *Bündnis 90 / Die Grünen*¹²³. En el texto, la referencia a Los Verdes se realiza mientras el protagonista lee en voz alta una supuesta noticia en la que aparece que se va a obligar a los discapacitados físicos a realizar trabajos forzados en las minas, a lo que se opone esta organización (véase epígrafe 7.2.6.1.2.).

Durante la visita del protagonista a la RDA, se hace referencia también a dos instituciones. La primera institución que aparece en esta historia es la Juventud Libre Alemana (FDJ, del alemán *Freie Deutsche Jugend*), que fue la organización oficial de la juventud en la RDA. Inicialmente fue una organización juvenil comunista de Alemania. Curiosamente, parece que el término comúnmente aceptado como traducción de esta organización es precisamente “Juventud Libre Alemana”¹²⁴.

En esta misma historia se hace referencia a otra institución alemana conocida como el Servicio Federal de Inteligencia o “Bundesnachrichtendienst” (BND). La referencia a esta institución la realiza el propio protagonista cuando, de vuelta de la RDA, alerta a los agentes orientales de aduanas de que necesitan pasar con urgencia al Oeste para informar al servicio secreto de la ubicación de los

¹²² Obsérvese que en el original alemán esta expresión aparece entrecomillada y en mayúsculas, marcándose así que se trata de una organización. En castellano se ha optado por la misma técnica ortotipográfica.

¹²³ Se trata de un partido político que surgió en el año 1993 de la fusión de *Bündnis 90* (Alianza 90), un partido de oposición de la antigua República Democrática Alemana, con *die Grünen* (los Verdes), de ideología ecologista. Su eslogan es “Die Zukunft ist grün” (“el futuro es verde”). Las principales reivindicaciones del partido son la reforma ecológica de los impuestos, la potenciación de las energías renovables, los derechos de los animales y la seguridad social. Sus orígenes se remontan al año 1979, año en el que nace en Alemania Occidental el partido verde alemán (*Die Grünen*), liderado por Petra Kelly, quien hasta ese momento pertenecía al Partido Socialdemócrata de Alemania (SPD).

¹²⁴ Tal y como se puede apreciar en la página Web oficial de esta organización www.fdj.de, cuya última actualización se realizó con fecha 11/08/2007, la expresión que utilizan para la traducción de sus siglas al castellano es precisamente “Juventud Libre Alemana”.

misiles en la Alemania Oriental, en clara alusión a los conflictos que caracterizaban a los periodos de la Guerra Fría (h. 11, p. 37).

Una vez analizadas las diferentes instituciones que aparecen en el texto, se procede a continuación a describir las soluciones propuestas en el TM:

Tabla 23: Nombres propios de instituciones presentes en el corpus y análisis de las soluciones de traducción.

TO	TM	Solución de traducción
DLRG	CRUZ ROJA	Adaptación cultural.
DIE JUNGEN SAMARITER	LOS JÓVENES SAMARITANOS	Traducción literal.
Die Grünen	Los Verdes	Traducción literal asumiendo la traducción estandarizada del partido.
FDJ	Juventudes democráticas libres	Amplificación de la información al introducir el adjetivo “democráticas”, en clara alusión al hecho de que se trata de un movimiento de la República Democrática Alemana.
Bundesnachrichtendienst	Servicio secreto federal	Traducción literal.

Como se puede observar, la traductora ha intentado acercar los términos alemanes al lector hispanoparlante tanto procediendo a una amplificación de la información como a una adaptación cultural completa de la institución en cuestión, con el objetivo de obtener un elevado nivel de aceptabilidad.

7.2.7.3. *Marcas histórico-políticas.*

Al igual que se ha procedido con las marcas socio-culturales, dentro del contexto de las marcas histórico-políticas se propone una división entre universales y alemanas. Como marcas histórico-políticas universales se procede a

continuación a analizar una serie de acontecimientos históricos de repercusión internacional que aparecen descritos en el corpus, así como la referencia a determinadas figuras y denominaciones políticas de reconocimiento internacional. Dentro de las marcas histórico-políticas alemanas se analizarán las alusiones al régimen nacionalsocialista, la batalla de Stalingrado, al ámbito político de la RDA y a las tensiones que se constataron durante el periodo de la Guerra Fría entre los bloques occidental y oriental.

7.2.7.3.1. Marcas histórico-políticas universales: Acontecimientos históricos de repercusión internacional y figuras y denominaciones políticas reconocidas internacionalmente

a) Acontecimientos históricos de repercusión internacional

Como acontecimiento histórico de repercusión internacional cabe destacar la referencia a la Revolución Francesa que se efectúa en la fiesta de cumpleaños de Sarita, donde los invitados decidieron “asaltar” un botiquín:

TO	TM
<p>“Im Zeichen der Jubiläumsfeierlichkeiten zur Französischen Revolution blies ich dann zum `Sturm auf die Hausapotheke´ [...]” (h. 7, p. 25)</p>	<p>“En muestra de las actividades festivas revolucionarias toqué `Ataque al botiquín´ [...]”</p>

En el caso del original alemán, se ha mantenido la referencia directa a la Revolución Francesa, mientras que en castellano se ha optado por una expresión mucho más generalizante al utilizar el sintagma nominal “actividades festivas revolucionarias”. La referencia a la Revolución Francesa se mantiene a lo largo de toda la intervención, ya que la expresión que comienza con la construcción nominal “Sturm auf...” alude a lo que, en los libros de Historia, se ha denominado como “der Sturm auf die Bastille”, siendo la acepción más extendida en castellano

“la toma de la Bastilla¹²⁵”. Sin embargo, mientras que en el TO se utiliza la fórmula (además, entre comillas) relativa a la Revolución Francesa, en el TM, aunque se mantiene también la expresión entrecomillada, se ha renunciado a la terminología más usual relacionada con este acontecimiento histórico para utilizar la fórmula “ataque a”. En definitiva, en el TO se opta por una alusión directa al acontecimiento histórico de la Revolución Francesa, mientras que en el TM se ha optado por una versión con una alusión un tanto más indirecta que podría ser aplicable a cualquier movimiento revolucionario. La razón por la que la traductora ha optado por esta visión más generalizante puede ser, de nuevo, la limitación de espacio (obsérvese que la intervención continúa posteriormente).

Aparte de esta marca, la mayoría de acontecimientos históricos retratados en el corpus pueden considerarse de carácter local, es decir, se encuadran dentro de la historia y política alemanas y, más concretamente, del marco histórico-político de la Alemania de principios de los años 90, tal y como se analizará en el punto 7.2.7.3.2.

b) Figuras y denominaciones políticas reconocidas internacionalmente

En el corpus se utilizan constantemente apodos populares para referirse a diferentes figuras políticas de reconocido prestigio internacional. De esta forma, Mikhail Gorbachev, máximo dirigente de la Unión Soviética desde 1985 hasta 1991 y precursor del fin del legado comunista en Europa del Este, queda identificado en unas pintadas reivindicativas realizadas sobre un automóvil durante la visita del protagonista a la RDA (h. 11) con el apodo cariñoso de Gorbi¹²⁶. Enlazando la figura de Gorbachev con la prevalencia del registro

¹²⁵ Esta nomenclatura es la más extendida en castellano, siendo así como aparece en manuales de Historia tales como *Los orígenes de la Revolución Francesa: la toma de la Bastilla* (1985) de Jacques León Godechot con traducción de María L. y Rosa M. Feliú.

¹²⁶ La repercusión de Gorbachev en la disipación de los temores provocados por la Guerra Fría y su empeño por mostrar una Europa unida hizo que la fama de este político traspasase fronteras. En una visita realizada a Berlín poco antes de la caída del Muro dejaba patente la adulación que recibía de los ciudadanos y el cariño que éstos le dispensaban gritándole “¡Gorbi!” a su paso. De esta noticia se hace eco el periódico “Time” en un artículo titulado “Diplomacy Gorbi! Gorbi! Gorbi!” del día 26 de junio de 1989 firmado por William R. Doerner, en el que se compara su asistencia con la mundialmente conocida de Kennedy para denunciar la construcción del Muro de Berlín: “Not since John F. Kennedy arrived to denounce the Berlin Wall in 1963 have West Germans lavished such adulation on a foreign visitor as they did last week on Soviet President Mikhail Gorbachev. [...] Everywhere he went, Gorbachev and his wife Raisa were besieged by cheering and excited crowds chanting, ‘Gorbi! Gorbi! Gorbi!’” (Doerner 1989: on-line).

coloquial en este texto, en el TO se utiliza un calificativo con el que, además, se produce un efecto aliterativo por el uso repetitivo de la grafía “g”: “Gorbi ist geil” (h. 11, p. 37). Este registro coloquial se mantiene también en el TM, aunque perdiéndose la aliteración: “Gorbi mola” (h. 11, p. 37).

En estas pintadas realizadas sobre susodicho automóvil también se hace referencia a la figura de Shimon Peres, político, parlamentario y estadista israelí, dos veces Primer Ministro de Israel y galardonado con el Premio Nobel de la Paz en 1994. Dentro del contexto de las pintadas, no cabe duda de que se ha tomado la figura de Peres como un símbolo de paz y conciliación entre pueblos, en este caso, ente el bloque comunista y la Europa occidental. En ambos casos, tanto en el TO como en el TM, se hace alusión a la figura de este político con una simple mención a su apellido.

Imagen 20: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (10).



En el centro de todas las pintadas efectuadas sobre dicho automóvil, en mayúsculas y en color rojo en el TO, se puede leer el término GLASNOST (h. 11, p. 37) en clara referencia a la política llevada a cabo junto a la *perestroika* por Mikhail Gorbachev con la que se pretendía liberalizar el sistema político. El objetivo expreso de esta política consistía en crear un debate interno entre los ciudadanos soviéticos y alentar una actitud positiva y entusiasta hacia las reformas que se pretendían encarar.

El contenido político de las pintadas se ve también reflejado en el caso de la referencia a la federación sindical polaca “Solidaridad¹²⁷” dirigida por Lech Walesa. En el TO, la referencia a este sindicato se efectúa alemanizando la nomenclatura polaca del sindicato (“Solidarność”) y convirtiéndola en “Solidanösz”, a pesar de que la traducción estandarizada de dicho sindicato en alemán es “Solidarität”. De esta forma, en el TO se intenta mantener la referencia exótica en polaco como muestra de respeto a la lengua de un país insertado también junto con la RDA por aquella época dentro del bloque comunista. El mismo fenómeno se aprecia en el TM, en cuya versión se ha optado por el término “Solidarno” (h. 11, p. 37), evitando así cualquier grafía extraña al sistema castellano e intentando acercar fonéticamente la pronunciación al término original. A pesar de que en castellano la traducción estandarizada del sindicato de Walesa es “Solidaridad”, la traductora ha optado por mantener la misma sensación de exotismo y respeto a la lengua polaca que se aprecia en el TO renunciando a la nomenclatura estandarizada.

7.2.7.3.2. Marcas histórico-políticas alemanas: Régimen nacionalsocialista, batalla de Stalingrado, ámbito político de la RDA y tensiones entre el bloque occidental y oriental

a) Régimen nacionalsocialista.

Una de las marcas histórico-políticas más impactantes del corpus se produce cuando, en una representación escolar organizada por el protagonista, los personajes, caracterizados como los participantes de un cómic de la serie *Astérix y Obélix*, se manifiestan a modo de desfile nazi con la bandera de la esvástica (h. 3). En la viñeta en cuestión, el protagonista aparece portando una bandera con la esvástica nazi a modo de los típicos desfiles que caracterizaron al régimen nacionalsocialista. Detrás de él le siguen sus compañeros de reparto portando también sendas pancartas en las que se puede leer “ich bin ein Nazienkel!” (h. 3, p. 10). Toda esta secuencia se ve amenizada por los cánticos de los protagonistas conteniendo una clara referencia a los crímenes perpetrados por el Tercer *Reich* y

¹²⁷ Este sindicato cobró tanta fuerza que se promovieron huelgas a nivel nacional en el año 1988 forzando al poder gubernamental polaco a negociar con ellos. A sabiendas de la fuerza que el sindicato tenía entre la población, hicieron públicas sus pretensiones de presentarse como partido político.

al sentimiento de culpa que la sociedad alemana ha venido arrastrando durante décadas, además de su afán por olvidar las atrocidades cometidas. Tanto la imagen como el texto producen una situación de tremendo sarcasmo en el receptor, provocándole, por una parte, la risa propia de estar presenciando una situación tan grotesca y, a la vez, una sensación de asombro al entender la enorme crítica que esas imágenes suponen en una sociedad alemana que creció con un enorme sentimiento de culpa ante los crímenes de Hitler (véase epígrafe 7.2.3.1.3.).

Además de esta referencia directa al régimen nacionalsocialista, en la historia 6 se produce una referencia indirecta a los trabajos forzados impuestos a determinados colectivos durante la represión nazi. A estos trabajos forzados se hace referencia cuando el protagonista se dispone a leerle el periódico al invidente que ha ido a atender y se inventa una noticia en la que se habla de trabajos forzados para los discapacitados (véanse punto 7.2.6.1.2. y apartado c) del punto 7.2.7.2.2.).

Otra referencia indirecta al régimen nazi aparece en la historia 4, en la que sutilmente se recuerda a la figura de Josef Mengele¹²⁸, conocido con el apodo de “der Todesengel von Auschwitz”. Esta referencia sutil se efectúa en un momento de la trama en el que el protagonista ofrece su peculiar visión de las enfermeras como las encargadas de utilizar estricnina para matar a sus pacientes más ancianos. En su peculiar discurso, el protagonista define a la estricnina precisamente como “der weiße Todesengel” (traducido al castellano como “el ángel blanco de la muerte”, h. 4, p. 14), generándose la referencia indirecta a la figura de Josef Mengele.

b) La batalla de Stalingrado

Otra de las marcas histórico-políticas que se sitúan en el periodo de la hegemonía del régimen nazi en Alemania y, más concretamente, en la II Guerra Mundial, es la referencia a la batalla de Stalingrado, épico enfrentamiento entre las fuerzas alemanas y los ejércitos soviéticos entre junio de 1942 y febrero de

¹²⁸ Josef Rudolf Mengele (1911-1970) fue un médico y criminal de guerra nazi, especialmente conocido por sus experimentos con seres humanos en el campo de concentración y exterminio de Auschwitz, que ocasionaban la muerte de éstos en la mayoría de los casos.

1943. La aparición de esta marca se produce en la historia 9, en la que el protagonista intenta adivinar las predilecciones sexuales del socorrista, de forma que en uno de sus intentos lo tacha de sibarita al suponer que se decanta por los veteranos de guerra:

TO	TM
“Einbeinige Kriegsveteranen! Zähle Überlebende des Kessels von Stalingrad! Kanonenfutterreste!!” (h. 9, p. 31).	“¡Los veteranos de guerra cojos! ¡Los tenaces supervivientes de la batalla de Stalingrado! ¡¡Reliquias de carne de cañón!!”

Partiendo de esta marca histórico-política, la traductora ha optado por una traducción literal. La cuestión que el investigador debe plantearse en este momento es si el lector hispanoparlante conoce la realidad de la batalla de Stalingrado y todas las connotaciones que ésta conlleva. Probablemente, la referencia a la batalla de Stalingrado es universalmente conocida por la relevancia que tuvo como inicio del final de la II Guerra Mundial, por lo que se puede presuponer que el lector hispanoparlante está familiarizado con esta parte de la historia mundial.

c) Ámbito político de la RDA

Como se ha comentado anteriormente, otra marca histórico-política que prevalece en el cómic es la referencia a la RDA. Durante la visita del protagonista a sus familiares de Alemania del Este (h. 11), las marcas relativas al régimen totalitario comunista son constantes, de forma que el saludo que el protagonista dispensa a su tío es “Heil Stalin” (h. 11, p. 36), en referencia clara a Stalin (máximo líder de la Unión Soviética y del Partido Comunista de la Unión Soviética desde mediados de los años 1920 hasta su muerte en 1953) valiéndose de una fórmula anquilosada en la figura de Adolf Hitler. De hecho, en castellano se mantiene la misma fórmula, presuponiéndose que el lector hispanohablante es conocedor de la fórmula aplicable a Hitler.

Anterior a la referencia a Stalin, el protagonista gasta una broma al policía de la frontera, en la que se hace una alusión a otro personaje venerado en la

antigua RDA: Rosa Luxemburg, teórica marxista de origen judío que fundó el Partido Comunista de Alemania (KPD), más conocida en el ámbito hispanoparlante como Rosa Luxemburgo¹²⁹. En el TO, la referencia a Rosa Luxemburgo se efectúa dentro del contexto de una broma un tanto especial en la que el protagonista le comenta al agente de Aduanas que llevan una entrega de cocaína para el combinado bautizado precisamente con el nombre de la teórica marxista. Obviamente, tras esta broma, se procede al encarcelamiento de la familia.

En términos traductológicos, resulta importante señalar que en el TM no se ha producido la castellanización del apellido de este personaje. Con respecto a la posible identificación por parte del lector final del personaje, cabe plantearse que es muy probable que el lector hispanohablante no sea capaz de descifrar las connotaciones histórico-políticas que conlleva el nombre propio que está leyendo. Sin embargo, este hecho queda supeditado a la relevancia del mensaje de la broma del protagonista, es decir, la marca histórico-política que implica este nombre propio queda relegada al hecho de que el protagonista es capaz de gastar una broma autoinculpándose de narcotráfico ante un agente de Policía, por lo que, aunque el lector final no sea capaz de descifrar la marca histórico-política que conlleva el nombre propio, el nivel de aceptabilidad de la situación que se está describiendo sigue siendo elevado por parte del lector meta.

Dentro del contexto de la RDA no podía faltar tampoco la referencia al Muro de Berlín en su acepción más popular como “die Schandmauer” (h. 11, p. 37) que el protagonista presenta como el principal obstáculo para que su primo pueda acudir al concierto de U2 en la ciudad occidental de Hamburgo. En castellano, se ha procedido a la traducción estandarizada de dicho enclave como “el muro de la vergüenza”, una referencia universalmente conocida.

En este contexto de marcas histórico-políticas relativas al ámbito político de la RDA, tampoco podía faltar la referencia a su máximo mandatario, Erich Honecker (h. 11, p. 37). La referencia a este personaje político la visualiza el lector al contemplar una pintada reivindicativa realizada en un automóvil. Curiosamente, en dicha pintada la referencia a este mandatario de la RDA se

¹²⁹ Los mandatarios de la antigua RDA decidieron mantener viva la presencia de este personaje en la ciudad de Berlín, para lo que concedieron su nombre a una plaza y una de las líneas del metro. De hecho, hoy día, la ciudad de Berlín sigue manteniendo esta plaza en su honor (Rosa-Luxemburg-Platz) y la línea 2 del metro también ha seguido bautizada con este nombre.

realiza mediante la utilización de su apodo popular “Honni¹³⁰”. Este apodo es reconocido por el lector alemán, aunque muy probablemente no es identificado como tal por el lector hispanohablante. Por esta razón, en la versión española, se ha optado por omitir el apodo y utilizar el apellido completo (“Honnecker”), aunque cometándose el error ortográfico de transcribirlo con doble “n”.

Enlazando con la prevalencia en este corpus de un registro coloquial, en la pintada del TO relativa a Honecker se puede leer la siguiente sentencia: “Honni, du Pfeife” (h. 11, p. 37). Sin embargo, al procederse en castellano al alargamiento del apellido de este personaje, el término “Pfeife”, no se llega a poder traducir por falta de espacio. De hecho, en castellano se denomina a este personaje “tío” seguido de una “m” que se intuye como comienzo de palabras como “malo” o “malvado”, o cualquier otro tipo de insulto que comience con esta grafía, aunque sin que llegue a poder visualizarse la palabra completa. Probablemente, la traductora no ha contado con el espacio suficiente para continuar con su traducción al haber procedido a alargar el apellido, aunque también cabe la posibilidad de que dicha traductora, intencionadamente, haya optado por dejar a la imaginación del lector hispanoparlante el calificativo que se le aplica a este personaje.

d) Tensiones entre el bloque occidental y oriental

La tensión entre el bloque occidental y oriental se palpa claramente en la historia que narra la visita del protagonista a la RDA (h. 11). Durante esta visita,

¹³⁰ A Erich Honecker, Presidente de la República Democrática Alemana entre 1976 y 1989, se le empezó a conocer popularmente con el apodo de “Honni” gracias, entre otros, a las ocurrencias del cantante Udo Lindenberg. Durante la época de los dos Alemanias, el cantante alemán Udo Lindenberg (1946, -) se convirtió en el máximo representante de un rock político en el que describía las miserias y las alegrías de los jóvenes de las ciudades industriales de la RFA, llegando a su apogeo como cantante político cuando descubrió su pasión por cantarle a Erich Honecker, al que llamaba “Honey”, en clara referencia al apelativo cariñoso utilizado en inglés. Por razones obvias, estas canciones, cuyo máximo estandarte es la que lleva por título “Sonderzug nach Pankow”, en la que pide directamente a “Honey” que le permita tocar en su país, no tenían mucho éxito entre los funcionarios del sistema político de la RDA, aunque sí entre la población. No se podía escuchar ni en emisoras de radio ni en discotecas, pero la gente de la calle consiguió grabar la canción desde emisoras occidentales. El movimiento iniciado por Lindenberg ya no se podía detener, por lo que, finalmente las juventudes comunistas organizaron un concierto en el Palacio de la República, sede del Parlamento Popular de Berlín Este, donde se pudo escuchar la letra de su famosa “Sonderzug nach Pankow”, en cuyo estribillo se realiza una referencia directa al personaje de Honecker y se utiliza el apelativo anteriormente mencionado: “Ich hab' 'n Fläschchen Kognak mit / und das schmeckt sehr lecker. / Das schlürf' ich dann ganz locker / mit dem Erich Honecker, / und ich sag': Hey, Honey, / ich sing' für wenig money / im Republikpalast, / wenn Ihr mich lasst!”

el protagonista utiliza un tono irónico a la hora de expresarse acerca de sus gustos alimenticios. En una de las viñetas, el protagonista, irónicamente, declara preferir carne cracoviana a “bogavante l’armoricaine”:

TO	TM
<p>“Krokauer Formfleischschnitzel? Au ja! Der ewige Hummer l’armoricaine hängt mir eh zum Hals raus...” (h. 11, p. 37)</p>	<p>“¿Un escalope de pseudocarne a la Cracoviana? Sí, ¡claro! Estoy harto del típico bogavante <i>l’armoricaine</i> [cursivas del texto]...”</p>

En este contexto, la carga irónica reside en el hecho de que el protagonista rechaza un plato tan exquisito como el bogavante para decantarse por la “pseudocarne” que se produce en los países del Este, tomándose como referencia a Cracovia. Probablemente, el autor decidió elegir contrastar esta carne con el bogavante *l’armoricaine* por todas las connotaciones americanistas que conlleva este plato, sin dejar nada al azar. Es decir, el tipo de preparación *l’armoricaine* fue acuñado por el escritor gastronómico francés Maurice Edmond Sailland, más conocido con el apodo de Curnonsky, quien, al final de sus días, reconoció que el término era una estupidez que se había inventado como fruto de su antiamericanismo¹³¹. De esta forma, Curnonsky admitió que se trataba de una langosta *à l’américaine*, aunque decidió acuñar un término parecido para evitar cualquier referencia a EE.UU.

El hecho de que el escritor del TO se decante por este plato en concreto es muy significativo, porque se propicia la asociación sutil del enfrentamiento entre los bloques comunista y capitalista, tomando como base, en primer lugar, la similitud fonética entre los términos “armoricaine” y “américaine” que no deja impasible al lector meta (aunque éste sea un profano en términos culinarios) y, en segundo lugar, la referencia al mundo americano (el antiamericanismo implica una aceptación de la relevancia del americanismo en el mundo).

En definitiva, esta marca histórico-político-culinaria no pasa desapercibida para el lector meta, no sólo debido al hecho de la utilización del prefijo “pseudo-”, denotando la mala calidad de la carne de los países del Este, sino también, como

¹³¹ Para más información, consúltese la Enciclopedia de Gastronomía disponible en www.encyclopediade gastronomia.es

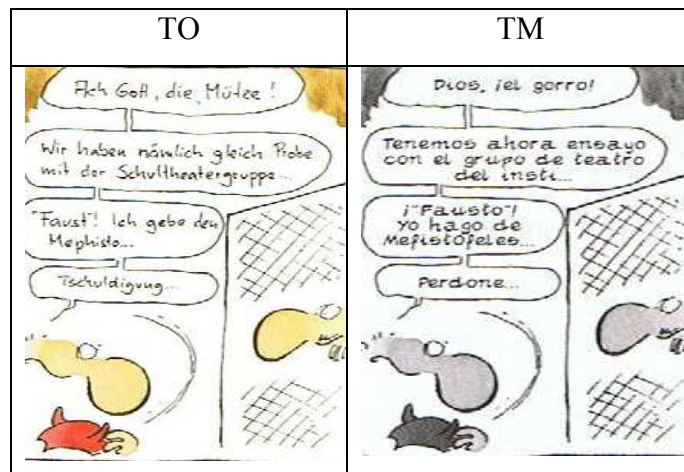
se ha comentado anteriormente, a la similitud fonética producida entre los términos “armoricaine” y “américaine” que lleva al lector a pensar en un enfrentamiento entre los bloques comunista y capitalista. Por todos estos motivos, el mensaje llega correctamente el lector meta, propiciándose un elevado nivel de aceptabilidad por parte de éste de los entresijos de la trama que está visualizando.

7.2.7.4. Marcas artístico-literarias

Tal y como se ha comentado en el apartado a) del punto 7.2.7.3.2., la referencia a los personajes de Astérix y Obélix se realiza de una forma directa, de manera que es el propio protagonista del cómic de Moers el que aparece caracterizado de Astérix a modo de líder con respecto al resto de personajes.

Otra de las marcas artístico-literarias más significativas, en este caso relativas a la cultura alemana, se produce en la historia 10, en la que se narra una confesión que el protagonista, caracterizado de Diablo, realiza ante un sacerdote, escudándose en el hecho de que en una función del colegio está representando a Mefistófeles en la obra *Fausto*.

Imagen 21: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (11).



En este caso, el efecto humorístico que emana de la situación se basa en dos pilares: la ironía y la marca literaria. La ironía obviamente reside en el hecho de que el protagonista aparece disfrazado de Diablo ante el sacerdote para

Análisis contrastivo-traductológico-evaluativo del corpus con su traducción al castellano confesar sus pecados, de ahí que la interrelación texto / imagen vuelva a ser crucial en este pasaje (véase epígrafe 6.2.3.).

La marca literaria alude directamente a la figura de Mefistófeles, que viene a ser una de las formas más comunes por las cuales se conoce a uno de los príncipes del Infierno, subordinado de Lucifer, que se dedica a capturar almas (véase nota 106). Tal y como se puede observar, en la versión traducida se ha optado por mantener la marca literaria, por lo que, llegados a este punto, la cuestión traductológica que cabría plantearse es si el efecto que produce dicha marca en el lector original alemán es la misma que en el receptor hispanohablante (véase epígrafe 8.4.3.).

7.2.8. Características “lectales”¹³²: sociolectales y geolectales

En este apartado, se procede a analizar las características sociolectales y geolectales tanto en el ámbito microtextual como macrotextual. En el plano microtextual se analizan los aspectos “lectales” que dependen directamente del tipo de texto o de la trama que se está describiendo en dicho texto, mientras que en el ámbito macrotextual se procede a analizar los diferentes aspectos sociolectales y geolectales que se pueden extraer del texto en relación con la figura del autor original y del ente traductor.

7.2.8.1. Aspectos “lectales” en el plano microtextual

a) Marcas sociolectales

Partiendo de la prevalencia de un registro eminentemente coloquial tanto en el TO como en el TM, cabe destacar la aparición en ambos textos de abreviaturas relativas al sistema educativo que pueden ubicarse dentro de unas marcas sociolectales características de un grupo social adolescente dentro de un contexto escolar, como se puede apreciar en los ejemplos que se incluyen a continuación:

¹³² En este trabajo de investigación se ha decidido acuñar el adjetivo “lectal” como hiperónimo de todos aquellos aspectos sociolectales y geolectales que se analizan en este apartado.

TO	TM
“Reli” (h. 10, p. 34)	“Reli”
“Schulkantine” (h. 3, p. 11)	“Insti”

Tal y como se puede observar, en el primer caso, tanto en el TO como en el TM, se ha optado por utilizar el término “Reli” para referirse a la asignatura de religión, quedando reflejada de esta forma la forma de expresarse típica de los adolescentes al abreviar los nombres de las asignaturas que cursan en el colegio. En el segundo ejemplo, sin embargo, mientras que en el TO se ha optado por el término expandido “Schulkantine”, en el TM se ha optado por mantener la marca sociolectal introduciendo la abreviatura “Insti”¹³³. De esta forma, mientras que, en el primer caso, las marcas sociolectales coinciden en el TO y el TM, en el segundo ejemplo, se produce una descompensación a favor del TM que, muy probablemente, se ha visto provocada también por problemas de espacio en la traducción. De cualquier forma, la aparición de esta segunda marca sociolectal en el TM favorece la ubicación por parte del lector meta de los personajes dentro de un determinado contexto social, generándose así un mayor nivel de aceptabilidad en lo que respecta a la trama que se está describiendo y a la forma de hablar de sus personajes (véase epígrafe 8.2.2.1.).

Esta misma tendencia a la abreviatura de determinados términos en el TM, se puede observar también en los siguientes ejemplos:

TO	TM
“Film” (h. 5, p. 17)	“Peli”
“Büttel” (h. 12, p. 38)	“Poli”

Como se puede observar, en castellano se vuelve a optar por dos abreviaturas que podrían ubicarse perfectamente dentro de un registro coloquial, aunque muy probablemente no dentro del sociolecto al que se ha hecho referencia,

¹³³ Obsérvese que en el TM se ha producido una amplificación, ya que el término “Schulkantine” se refiere al comedor escolar como parte de las instalaciones de la entidad escolar y no a la institución en sí (véase punto 8.2.2.1.).

ya que se trata de dos abreviaturas cuya utilización es mucho más amplia que el marco de actuación del grupo social de adolescentes escolares.

b) Marcas geolectales

En la historia 12 (p. 41), en la que se narra un robo de un videoclub a manos de ciudadanos de Europa del Este, se retratan las marcas geolectales que caracterizan el acento de estos ciudadanos a la hora de expresarse en alemán en el TO y en castellano en el TM. En el TO, estas marcas se concentran en torno a la ausencia de formas verbales y a la representación ortográfica de una determinada pronunciación. En el TM, sin embargo, sí que se utilizan formas verbales, aunque con la característica peculiar de la aparición de infinitivos en lugar de formas verbales conjugadas.

A continuación, se presenta un análisis de las características más importantes relativas a la imitación de este determinado acento en ambos textos:

Tabla 24: Marcas geolectales de ciertos personajes del corpus con el análisis de sus características tanto en el TO como en el TM.

TO	TM	CARACTERÍSTICAS	
		TO	TM
“Polizeimann weg?”	“¿Poli largarse?”	Ausencia de estructura gramatical completa de una pregunta + ausencia de forma verbal + utilización incorrecta del término “Polizeimann” en lugar de “Polizist”	Ausencia de estructura gramatical completa de una pregunta + Infinitivo + Utilización coloquial de la abreviatura del término “policía”
“Das du gutt gemach!”	“¡Bueno hecho!”	Ausencia de forma verbal auxiliar + Imitación de la pronunciación basada en un énfasis de la consonante plosiva [t] al aparecer repetida, fenómeno que se contrarresta con la ausencia del fonema [t] en el participio de pasado	Utilización del adjetivo “bueno” en lugar del adverbio “bien”
“Was Drüse?”	“¿Qué ser melones?”	Ausencia de estructura gramatical completa de la pregunta + Ausencia de forma verbal	Utilización del infinitivo en lugar de la forma conjugada del verbo

Como se puede observar en este análisis, mientras que el TO basa la marca geolectal del acento extranjero en una mezcla de ausencias gramaticales significativas (p.ej. ausencia de formas verbales) y en una imitación fonético-ortográfica de una determinada forma de hablar, en el TM se pierde el intento de imitación fonética, supliéndose por errores gramaticales (p.ej. errónea utilización del adjetivo “bueno”) y por la utilización de la forma infinitiva de los verbos como los errores típicos de un extranjero al hablar en castellano.

A pesar de los diferentes recursos utilizados tanto en el TO como en el TM, lo cierto es que la sensación que tanto el lector del TO como el lector del TM perciben es que se está retratando la forma de hablar de unos ciudadanos provenientes de Europa del Este, más concretamente de Polonia (como afirma el propio protagonista). Si se unen estas marcas gramaticales al contexto del robo, parece obvio asumir la asociación de delincuencia a estos ciudadanos, provocándose que esas marcas geolectales lleguen al receptor cargadas de todo un simbolismo socio-cultural.

Dentro de las marcas geolectales puede encuadrarse también la interpretación especial del villancico “Stille Nacht” que realizan los Tres Reyes Magos encarnados en un ciudadano polaco, otro ciudadano proveniente de Alemania Oriental y otro procedente de Sri Lanka en la historia 16.

Imagen 22: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (12).



Tal y como se puede apreciar en las viñetas, en el TO se reproduce la pronunciación que realizan estos Reyes Magos modificando el sonido [x]

contenido en la grafía “-acht” por la plosiva [k], añadiendo un sonido aspirado [h] al adjetivo “stille” y sustituyendo el fonema nasal labial [m] también por la aspiración [h] en el término “einsam”, a la vez que se procede a la omisión del sonido [s] de la palabra “alles”. De esta forma, el consabido comienzo del villancico (“Stille Nacht! Heilige Nacht! Alles schläft, einsam wacht”) se convierte en “Stihille Nackt! Heilige Nackt! Alle schläf, einsah wackt”.

En el TM se ha optado también por intentar reproducir gráfica y oralmente la supuesta pronunciación de estos tres ciudadanos, procediéndose a sustituir el fonema nasal alveolar [n] por el fonema africado palatal [č] representado en la grafía “ch”. Igualmente, el fonema fricativo [θ], representado normalmente en castellano por las grafías “c” o “z”, se sustituye en esta versión especial del villancico “Noche de paz” por el fonema [č] y su correspondiente grafía “ch”. El fonema nasal palatal [ɲ] también se sustituye en el TM por la secuencia ortográfica “ni-”. Las vocales también aparecen distorsionadas en esta versión especial del villancico en castellano, convirtiéndose la “e” del sustantivo “noche” en “o” y evitándose la vocal “i” del sustantivo “Dios” (“Dos”). El resultado final consiste en la transformación de una letra archiconocida en castellano (“Noche de paz, noche de amor, ha nacido el niño Dios...”) en “¡Chocho de paz! ¡Chocho de amor! Ha nachido el ninio Dos...”.

Llegados a este punto, conviene resaltar dos aspectos de la traducción. En primer lugar, la versión de esta parte del villancico que realiza la traductora coincide con una de las versiones más populares de dicha canción, aunque la traducción original del villancico (obsérvese que se trata de un conocido villancico compuesto originalmente en alemán por el sacerdote austríaco Joseph Mohr y el músico Franz Xaver Gruber) difiera un poco de la versión utilizada por la traductora (“Noche de paz, noche de amor, todo duerme en derredor”). Al gozar la solución propuesta por la traductora de un mayor arraigo popular, dicha solución genera un mayor grado de aceptabilidad que la versión tradicional. En segundo lugar, al imitar la supuesta pronunciación de estos tres ciudadanos de diferentes fonemas españoles, la traductora consigue generar un efecto cómico basado en la elección del sustantivo “chocho” de enormes connotaciones coloquiales y sexuales que no se percibe en el TO y que se encuadra perfectamente en el registro utilizado a lo largo del corpus.

7.2.8.2. Aspectos “lectales” en el plano macrotextual

En este apartado, se parte de la base de que los personajes de cualquier obra deben ser tratados como entes particulares que se independizan de la figura de su creador. Sin embargo, en ocasiones los textos quedan impregnados de marcas sociolectales o geolectales que pueden proporcionar información acerca tanto del autor del TO como del ente traductor que hace acto de presencia con posterioridad.

En este caso en concreto, en el TO parece no detectarse ninguna marca sociolectal o geolectal relativa al autor original, más allá de las intervenciones de sus propios personajes creados. Sí se podría afirmar, sin embargo, que el autor original maneja a la perfección las marcas sociolectales del entorno escolar, así como las marcas geolectales que caracterizan a sus personajes.

Con respecto a la intervención del ente traductor, pueden extraerse diversas conclusiones a través del TM. Tal y como se ha podido analizar en el epígrafe anterior, la traductora también demuestra un muy buen manejo de las marcas sociolectales que caracterizan al texto. Además, teniendo en cuenta también el texto final traducido, desde el primer momento se observan dos marcas que proporcionan cierta información acerca de la proveniencia geográfica de la traductora, contrastándose estas intuiciones iniciales posteriormente mediante el cuestionario enviado a dicha traductora (véase punto 6.2.2.). La primera marca geolectal que proporciona información acerca de la traductora es el uso leísta que se puede apreciar, por ejemplo, en el siguiente caso:

TO	TM
“[...] und ihm mit gespielm Ernst ein wenig mit der Rute droht!” (h. 16, p. 48)	“¡[...] y le amenacé un poco con la escoba haciéndome el serio!”

El uso del leísmo junto al verbo “amenazar” provoca que el investigador se plantee desde el primer momento que se podría tratar de una traductora probablemente procedente del norte de España. Este argumento se veía, además, reforzado por la utilización adverbial de los términos “justo” y “fijo” como

Análisis contrastivo-traductológico-evaluativo del corpus con su traducción al castellano traducción de los adverbios alemanes “genau” y “tatsächlich”, como se ha descrito en el punto 7.2.3.1.1. Gracias a estas marcas, se puede ubicar a la traductora dentro de una determinada comunidad vital o formativa, pudiendo ser algunas de las marcas geolectamente muy marcadas las causantes de cierto efecto de extrañamiento por parte del lector meta a la hora de entender determinados pasajes.

7.3. Conclusión

El análisis contrastivo desarrollado en este capítulo permite identificar las soluciones propuestas por el ente traductor dentro de una estructura de niveles lingüísticos. El objetivo de este método consiste en analizar el nivel de aceptabilidad por parte del lector meta ante las diferentes soluciones propuestas por dicho ente, así como analizar los esfuerzos realizados por éste para orientar su versión hacia el polo meta.

Como se ha podido observar, no siempre se consigue un nivel elevado de aceptabilidad en el TM, aunque sí se detectan en determinados pasajes los esfuerzos realizados por el ente traductor por ofrecer un producto aceptable para su lector. La orientación hacia el polo meta tampoco es siempre efectiva, probablemente debido al exceso de literalidad al que se recurre en el TM en un gran número de secuencias.

Con este análisis se pretende precisamente localizar los pasajes más significativos en términos traductológicos para posteriormente argumentar si las soluciones propuestas favorecen la aceptabilidad del TM gracias a una orientación hacia el polo meta o si, por el contrario, el resultado obtenido es un efecto de extrañamiento en el lector final. En el próximo capítulo, el análisis culminará con una evaluación de la calidad de la traducción en la que se efectúa una comparación entre aquellos parámetros que han favorecido o mermado el nivel de aceptabilidad del TM y aquellos elementos que resultan neutrales en términos de aceptabilidad.

7.4. Resumen

Con el objetivo de proporcionar una visión sinóptica del capítulo 7, a continuación se presenta una tabla con los contenidos más relevantes tratados en dicho capítulo:

ANÁLISIS CONTRASTIVO-TRADUCTOLÓGICO-EVALUATIVO DEL CORPUS CON SU TRADUCCIÓN AL CASTELLANO	
ANÁLISIS DEL TO Y DEL TM	<p>1) Aspectos macrotextuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cómico basado en las vivencias de un adolescente picarón situado en el contexto histórico de la división de Alemania. • Función expresiva, apelativa y fática. • Modo escrito con imitación de lenguaje oral. • Tenor directo en el TO e indirecto en el TM. • Presuposición de conocimiento de la realidad alemana en el TO. <p>2) Aspectos microtextuales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cohesión y coherencia en un nivel suprasegmental e infrasegmental. • Características suprasegmentales: interjecciones, onomatopeyas, rimas, juegos de palabras de naturaleza fonético-fonológica, representaciones ortográficas y aspectos más destacables de la puntuación. • Características morfológicas: compuestos en el TO sustituidos por otro tipo de estructuras en el TM. • Características sintácticas: calcos en las estructuras sintácticas en el TM. • Características léxico-semánticas: campos semánticos de los soez, lo cruel y lo sexual y la aparición de juegos de palabras de base semántica. • Características pragmático-culturales: marcas socio-culturales (tanto universales como típicas de la cultura alemana), marcas lingüístico-discursivas (contraste de registros y tratamiento de nombres propios tanto de personas como de objetos), marcas histórico-políticas (referencias a personajes y realidades de la II Guerra Mundial y de la posterior etapa de separación de las dos Alemanias) y marcas artístico-literarias (referencia a los cómics de <i>Astérix y Obélix</i> y a <i>Fausto</i> de Goethe). • Características “lectales” (sociolectales y geolectales) tanto dentro del plano microtextual como macrotextual.

CONCLUSIÓN	<p>Este análisis permite clasificar las soluciones propuestas en el TM dentro de una estructura de niveles lingüísticos con el objetivo de analizar el nivel de aceptabilidad obtenido por parte del lector meta.</p> <p>Este método de análisis contrastivo se completará con una fase posterior de evaluación de la calidad de la traducción en función del concepto de aceptabilidad (capítulo 8).</p>
-------------------	---

CAPÍTULO 8: EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE LA TRADUCCIÓN DEL CORPUS

Tal y como defiende Silvia Parra (2005), el concepto de calidad en traducción es una noción relativa y en parte subjetiva:

Es relativa porque depende de múltiples factores como: el criterio del cliente, la calidad del texto origen, la función y el destinatario del texto de llegada, la competencia del traductor o los criterios empleados por el revisor o el evaluador. Por otra parte, la noción de calidad en traducción es subjetiva porque se ha interpretado de diferentes formas (desde el punto de vista diacrónico y sincrónico) en función de las corrientes y teorías que seguían los estudiosos que trabajaban con los métodos de evaluación [...]. Esto es lógico si consideramos que cualquier juicio de valor tiene casi siempre un componente subjetivo y que, en este sentido, la traducción no es una excepción (Parra 2005: 165).

Al igual que sucede con el concepto de calidad de traducción en sí, la mayoría de definiciones que se han propuesto del término también han sido demasiado genéricas y subjetivas. A partir de los años 90, como afirma Maier (2000: 140), los cambios que se han venido produciendo en la Teoría de la Traducción han derivado en un afán por encontrar objetividad en los conceptos más subjetivos. A pesar de este afán de acercamiento hacia la objetividad de las teorías traductológicas, todavía hoy, en muchas investigaciones se suelen utilizar los conceptos de “buena” o “mala” traducción, enfocándose la atención únicamente en la realización de una lista de errores de traducción.

Siguiendo de nuevo el planteamiento de Parra (2005: 165 y ss.), tradicionalmente la evaluación de traducciones se ha basado en dos grandes parámetros: el uso correcto de la lengua meta (idiomaticidad) y la transferencia del mensaje del TO (fidelidad). Estos parámetros remiten de nuevo a la dicotomía de una doble fidelidad, es decir, ser fiel al TO y a su autor, a la vez que mostrar fidelidad a la lengua meta y al lector final. Partiendo de estas premisas, la labor del traductor consistirá en saber conjugar estos dos mundos en su traducción, de forma que su toma de decisiones se base en la influencia común que ejercen entre sí estos parámetros:

Lo que determina la pertinencia de las elecciones del traductor y, al mismo tiempo, la noción de error, falta o desviación en traducción, no es el TO y el uso de la norma de la LL [abreviatura utilizada para “lengua de llegada”] por separado, sino la influencia simultánea de estos dos criterios sobre el TL [abreviatura utilizada para “texto de llegada”], en función del encargo de traducción (Parra 2005: 166).

Teniendo en cuenta este doble concepto de fidelidad y la importancia del encargo de traducción, en este trabajo de investigación se ha decidido seguir la vertiente de Toury en lo referente al nivel de aceptabilidad del TM por parte de sus lectores. Este concepto de aceptabilidad lo restringen autores como Venuti a la idea de que el texto traducido sea concebido como un texto original por sus lectores, gracias, entre otros factores, a su facilidad de lectura:

A translated text [...] is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text, the appearance, in other words, that the text is not in fact a translation, but an original (Venuti 1995: 17).

En esta investigación se ha intentado también rehuir de una tendencia más o menos generalizada de analizar las traducciones en busca de la más mínima imprecisión con respecto al TO:

Si [...] consultamos estudios sobre traducciones puntuales, observamos que sus autores suelen ser críticos implacables decididos a extirpar con precisión de buen cirujano el mínimo error o imprecisión que, en muchos casos, no deja de ser súbdito de ese inmenso freno de la subjetividad (Lorenzo 2003: 133).

Partiendo de la base de la importancia del proceso creativo en el que se encuentra inmerso el traductor y, siguiendo las palabras de Lorenzo, no se trata de “extirpar” los posibles errores traductológicos que el ente traductor haya podido cometer, sino analizar el TM como resultado de un proceso de trabajo durante el que dicho ente ha debido enfrentarse a ciertos retos traductológicos a los que ha intentado dar solución.

El investigador también debe ser consciente de que, como afirma Rodríguez Rodríguez, resulta imposible encontrar una definición de calidad de traducción que se pueda aplicar a todos los tipos de texto “de la misma forma que no existe un modelo de evaluación universal que recoja todas las posibles particularidades de los textos” (Rodríguez Rodríguez 2008: 2).

8.1. Evaluación de la calidad de la traducción al castellano del corpus en función del criterio de aceptabilidad

Partiendo de todas las premisas expuestas en la introducción a este capítulo, este apartado ha sido concebido con un espíritu descriptivo-evaluativo con el objetivo de describir todos aquellos parámetros que se han utilizado en la traducción para fomentar la aceptabilidad del TM entre sus lectores (siguiendo la teoría de Toury de que la calidad de una traducción se justifica en función del nivel de aceptabilidad que se ha logrado con la traducción entre los lectores del TM), detectar los posibles retos traductológicos que puedan haber surgido durante el proceso traductor, analizar posibles errores de traducción y proponer soluciones alternativas con las que se pueda favorecer dicho nivel de aceptabilidad, sin olvidar en ningún momento las particularidades propias del género del cómic analizadas en capítulos anteriores.

Esta iniciativa de proponer soluciones alternativas se encuadra en el marco de la teoría de Mayoral de que el estudio de toda traducción debería incluir tanto el enfoque descriptivo como una visión prescriptiva, según la cual se puedan realizar propuestas de mejora: “El estudio de la traducción no puede renunciar ni a un enfoque descriptivo ni a un enfoque prescriptivo (en el sentido de proponer mejores técnicas y soluciones)” (Mayoral 2001: 65-66).

Con el objetivo de conocer de primera mano la opinión de la traductora del cómic sobre el proceso en el que se vio inmersa con este encargo, se procedió, en primer lugar, a contactar con dicha traductora para plantearle ciertas cuestiones y poder así conocer las posibles limitaciones con las que se hubiese podido encontrar en su trabajo. Para poder analizar todos estos aspectos de la forma más sistemática posible, se decidió elaborar el cuestionario reflejado en el punto 6.2.2., ya que, como Zabalbeascoa admite, sería injusto emitir juicios sobre una traducción sin conocer todos los factores que la rodean: “Es injusto criticar una traducción sin conocer todos los factores pertinentes, incluyendo las motivaciones del traductor, sus objetivos, sus restricciones y sus circunstancias sociohistóricas” (Zabalbeascoa 2001: 149).

En definitiva, teniendo en cuenta la dificultad intrínseca que conlleva la evaluación de la calidad en traducción, la información suministrada por la propia traductora y el análisis traductológico efectuado en el capítulo 7, en este trabajo de

investigación se ha decidido encuadrar este proceso evaluativo dentro del concepto de aceptabilidad, de forma que los problemas o retos traductológicos que el ente traductor ha debido solventar a lo largo del proceso traductor dejan de considerarse meros problemas de transferencia lingüística y / o traductológica para convertirse, en el conjunto de la obra, en parámetros con los que se consigue fomentar, neutralizar o reducir el nivel de aceptabilidad del TM entre sus lectores.

8.2. Parámetros con los que se consigue fomentar el nivel de aceptabilidad del TM entre sus lectores

Dentro de los parámetros con los que se consigue incrementar el nivel de aceptabilidad del TM cabe destacar la aparición de una actualización temporal en el texto, una serie de amplificaciones del registro coloquial del TM, la utilización del recurso de la adaptación cultural y la creación rítmica.

8.2.1. Actualizaciones

En el TO, en una de las intervenciones del protagonista en la historia 4 aparece la fecha “3.8.89”. Esta fecha se encuadra en el periodo de elaboración del cómic, ya que, como se ha comentado anteriormente, el texto se publicó por primera vez en enero de 1.990. Sin embargo, esta fecha se convierte en “03/08/01” en el TM, ya que fue precisamente en el año 2.001 cuando se publicó la versión castellana del texto. Parece ser que la editorial fue quien se encargó de actualizar la fecha (véase punto 6.2.2.), con el propósito de acercar el texto al momento de su lanzamiento en nuestro país.

8.2.2. Amplificaciones en el TM

Dentro de las amplificaciones que se constatan en el TM puede distinguirse entre amplificaciones del registro coloquial en el TM y amplificaciones de expresiones coloquiales con rimas.

8.2.2.1. Amplificaciones del registro coloquial en el TM

En algunos pasajes del TM se produce una amplificación del registro coloquial en castellano, mientras que en la versión original alemana se aprecia la aparición de términos más neutrales en lo que al registro se refiere. Tal es el caso que se detecta con el término “Schulkantine” que, como se ha descrito en el punto 7.2.8.1., aparece en el TM como “Insti” (h. 3, p. 11), produciéndose así en el TM no sólo una generalización del concepto del TO (véase nota 133), sino también una amplificación del registro coloquial con respecto al TO. Este fenómeno se aprecia también, por ejemplo, en una de las intervenciones del protagonista al intentar mantener una conversación con su abuelo ingresado en el hospital:

TO	TM
“Nun sei mal nicht so humorlos... eines Tages müssen wir alle in die Grube fahren...” (h. 4, p. 12)	“No seas tan cascarrabias... Todos la palmaremos algún día...”

Tal y como se desprende de este ejemplo, en la versión castellana se ha producido una amplificación del registro coloquial, al utilizar el término “cascarrabias” como traducción del adjetivo alemán “humorlos”, aumentándose así el nivel de aceptabilidad del lector meta al enfrentarse a un personaje cuyo discurso y actos se encuadran perfectamente en la utilización de este tipo de expresiones coloquiales.

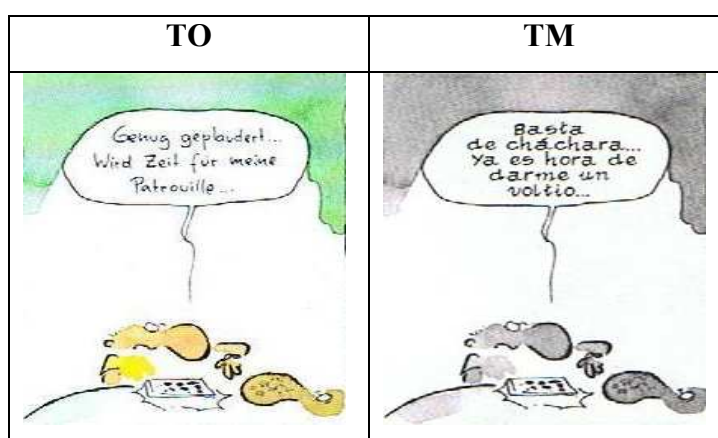
En esta misma historia, se aprecia otra amplificación, de nuevo, en las palabras del protagonista:

TO	TM
“Genug geplaudert... Wird Zeit für meine Patrouille...” (h. 4, p. 13)	“Basta de cháchara... Ya es hora de darme un voltio...”

Además de la perfecta adaptación de la primera parte del enunciado (“basta de cháchara” como traducción de “genug geplaudert”), la traductora ha optado por utilizar la paráfrasis verbal “darse un voltio”, amplificando así el nivel coloquial del discurso del TO. Curiosamente, esta amplificación, en pos de

conseguir un alto grado de aceptabilidad del TM, no refleja el hecho que implica el término alemán “Patrouille”, el cual viene a denotar que el protagonista va a proceder a realizar su “patrulla” particular por el hospital con el fin de ver qué es lo que está pasando a su alrededor. Sin embargo, esta pequeña pérdida de significado no tiene ningún tipo de repercusión sobre el mensaje final, ya que las viñetas retratan claramente la actitud detectivesca del protagonista.

Imagen 23: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (13).



8.2.2.2. Amplificación de expresiones coloquiales con rimas

En un momento de satisfacción personal durante la confesión del protagonista (h. 10), éste refleja su estado de ánimo utilizando la expresión “Ja, da leck mich am Arsch!!”. La traductora ha optado, en este caso, por amplificar el registro tremendamente coloquial del protagonista (y más si se tiene en cuenta el hecho de que se encuentra frente a un sacerdote) mediante una rima:

TO	TM
<p>“Ja, da leck mich am Arsch!!” (h. 10, p. 34)</p>	<p>“¡¡Sí, chúpame la minga, Dominga!!”</p>

De esta forma, con esta expresión la traductora consigue amplificar el registro coloquial del TO manteniendo las connotaciones sexuales del texto.

8.2.3 Adaptaciones culturales

La traductora ha optado en numerosas ocasiones por adaptar el contenido del TO a la cultura receptora, sin dejar de lado ni el más nimio detalle. La adaptación cultural es la solución por la que opta la traductora en casos como los que se describen a continuación:

TO	TM
“Guten Tag” (h. 5, p. 17)	“Buenas”
“Mahlzeit!” (h. 9, p. 30)	“¡Buenas!”
“Unsere Verwandten freuten sich wie die Schneekönige über den Besuch aus der freien Welt” (h. 11, p. 36)	“Nuestros parientes se pusieron como unas castañuelas por nuestra visita desde el mundo libre”
“Einen Penny für ihre ¹³⁴ Gedanken...” (h. 15, p. 47)	“Cinco duros por sus pensamientos...”

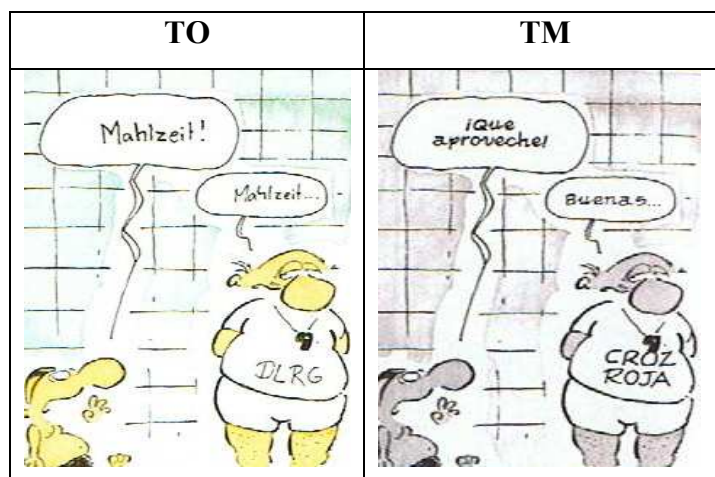
En el primer caso, el enunciado se sitúa en la entrada del protagonista en el cine. Justo delante de él se encuentran sentados dos espectadores a los que saluda con su ya famoso “Mahlzeit!” (traducido al castellano como “¡Que aproveche!”). Uno de estos espectadores se muestra un tanto titubeante y, finalmente, opta por el saludo “Guten Tag”. Curiosamente, la traductora en la versión castellana ha utilizado la expresión “Buenas”, probablemente debido al hecho de que utilizar la traducción directa del saludo que aparece en el TO (es decir, “Buenos días”) hubiese creado cierto grado de extrañeza en el lector hispanohablante, ya que, dentro del marco de la cultura española, la actividad de ir al cine va pareja, en la mayoría de los casos, a un horario nocturno. De esta forma, la traductora, además de adaptarse a la limitación espacial del bocadillo, pretende acercar el mensaje del TO a la CM.

Ese mismo intento de acercamiento al polo meta, con el objetivo de provocar el menor grado de extrañeza posible en el lector final, vuelve a hacer

¹³⁴ El TO ofrece un error ortográfico, ya que este pronombre debería haber aparecido en mayúsculas, al ser un pronombre de cortesía referido al guía de la gruta con el que el protagonista está manteniendo una conversación. En el TM, sin embargo, este error se neutraliza, ya que el determinante posesivo “sus” puede utilizarse, además de para la tercera persona del singular y plural, como referencia al pronombre de cortesía “usted”.

aparición en la primera viñeta dialogada de la historia 9. En esta viñeta del TO, el protagonista saluda al socorrista de la piscina volviendo a utilizar su seña de identidad (“Mahlzeit!”), ante lo que un socorrista un tanto atolondrado le contesta de la misma forma (“Mahlzeit...”). En el TM, sin embargo, aunque el protagonista sigue manteniendo su peculiar saludo (“¡Que aproveche!”), el socorrista utiliza el saludo más neutral “Buenas...”. En este caso, el bocadillo que se superpone a la figura del protagonista es demasiado pequeño para haber utilizado un saludo más largo, por lo que la traductora se ha adaptado perfectamente al límite espacial. Aparte de este hecho, el efecto que se produce en el lector meta vuelve a ser de alto grado de aceptabilidad ante el mensaje que está leyendo, ya que un saludo como “Que aproveche” por parte del socorrista hubiese provocado cierto grado de extrañeza en el lector.

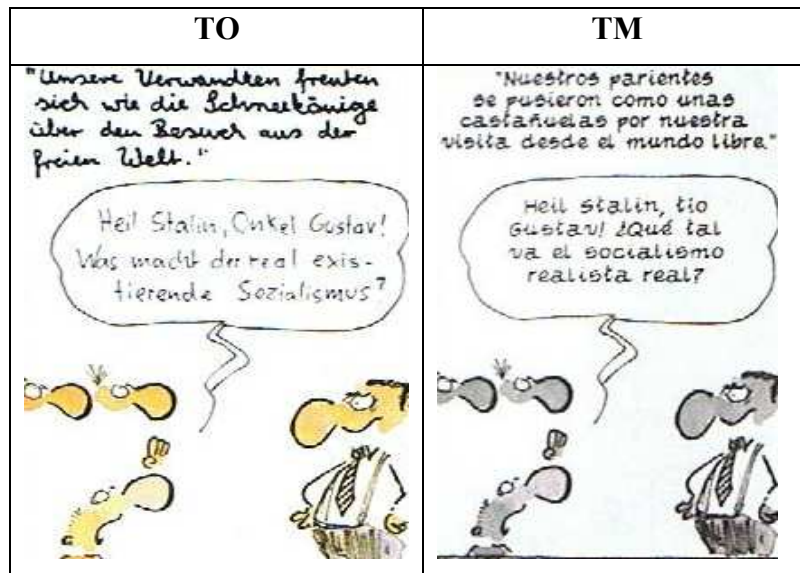
Imagen 24: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (14).



En el tercer ejemplo, se aprecia de nuevo la intención de la traductora de adaptar la realidad reflejada en el TO a la cultura meta. En este caso, la adaptación cultural parte de una comparación efectuada en el TO (“wie die Schneekönige”) que se traspola a la CM (“como unas castañuelas”). Esta comparación pone de relieve la distancia cultural entre dos realidades muy diferentes, ya que, en el TO la base comparativa toma como referencia la visión de la nieve del mundo nórdico, mientras que en el TM se ha procedido a utilizar la referencia al folclore

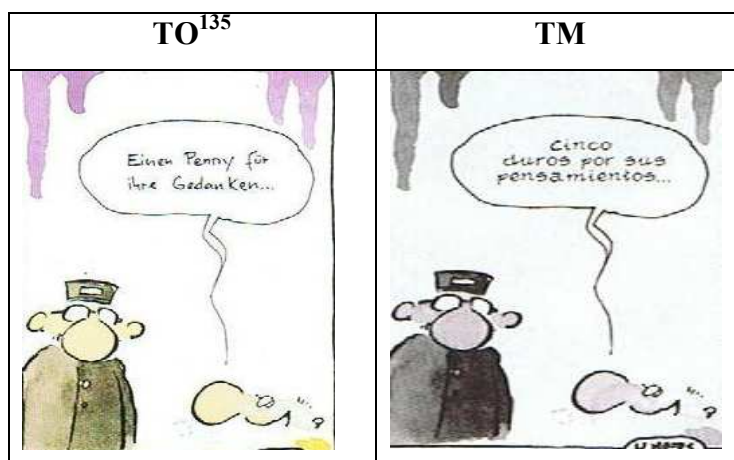
español. De esta forma, la traductora consigue que el lector meta se identifique con el mensaje al ubicarlo dentro de un marco de referencia conocido.

Imagen 25: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (15).



En el último ejemplo, en el TO se utiliza una expresión hecha proveniente del mundo anglosajón cuyo marco de referencia es la aparición de una determinada moneda. Esta referencia la adapta la traductora al marco de referencia español modificando el sistema monetario. El sistema monetario que se toma como referencia es el sistema monetario español anterior al euro, ya que, cuando se procedió a la publicación de este volumen en castellano en el año 2001, aún no se había instaurado la moneda única en el continente europeo. En su afán por mantener el registro coloquial durante todo el texto, la traductora ha optado por utilizar una referencia monetaria propia del lenguaje oral (“duros”), además de utilizar como referencia una moneda de gran uso comercial y calado social como los “cinco duros”. De esta forma, la traductora adapta el marco de referencia monetario, no sólo utilizando una terminología de gran tradición oral en España, sino además modificando la cuantificación de la moneda con respecto al TO.

Imagen 26: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (16).



8.2.4. Creación rítmica

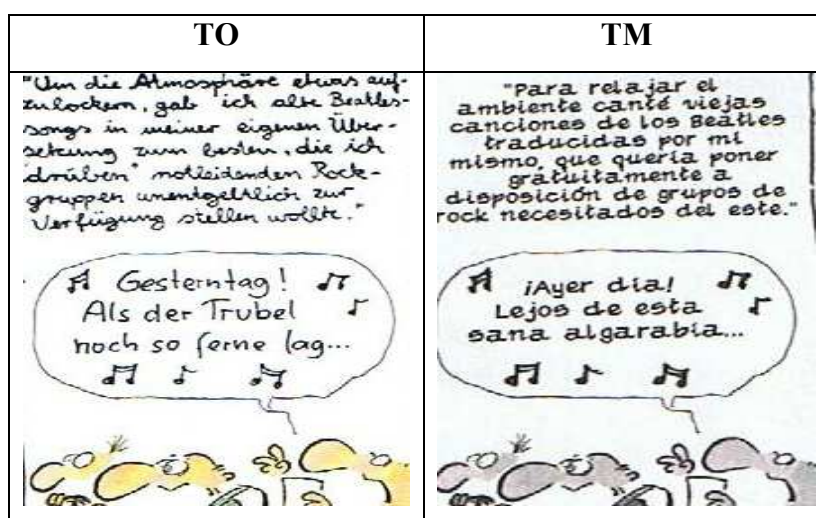
Con la expresión “creación rítmica” se pretende poner el acento en la gran dosis de creatividad desplegada por el ente traductor a la hora de mantener una rima del TO, alejándose de versiones más o menos estandarizadas de dicha rima. Este esfuerzo de creación rítmica se aprecia principalmente en la única referencia que aparece en el corpus a la canción “Yesterday” del grupo The Beatles.

En el TO se ofrece una traducción libre al alemán de la primera parte de la canción realizada por el protagonista del cómic (“Gestern tag! Als der Trubel noch ferne lag...”). Igualmente, en castellano se ha optado por traducir esa primera oración manteniendo el mensaje de la versión alemana (“¡Ayer día! Lejos de esta sana algarabía...”, h. 11, p. 36), desmarcándose así de la traducción tremendamente literal de “Yesterday” que se maneja en la inmensa mayoría de foros de Internet relacionados con la música cuyo comienzo es “Ayer, todos mis problemas parecían tan lejos”, tal y como se puede apreciar en la página Web www.beatweb.com. A pesar del cierto grado de extrañamiento que genera la primera parte del enunciado (“¡Ayer día!”), la traductora ha sabido generar una creación rítmica y alejarse de la traducción literal estandarizada, por lo que se consigue fomentar el nivel de aceptabilidad del texto entre sus lectores.

¹³⁵ De nuevo vuelve a percibirse un error ortográfico en la ausencia de mayúsculas del pronombre de cortesía “Ihre” (véase nota 134).

En este contexto, lo que resulta interesante plantearse es por qué el protagonista del cómic decide deleitar al lector con una traducción de dicha canción en alemán, cuando el lector germanoparlante está muchísimo más familiarizado que el lector español con el inglés. Quizás cabría plantearse la importancia del contexto en el que el protagonista opta por entonar esta canción, que no es otro que la visita de la familia a sus parientes de Alemania del Este. De hecho, lo que el protagonista plantea en la viñeta en cuestión es su deseo de poner estas canciones de la Alemania Occidental, traducidas libremente por él mismo¹³⁶, a disposición de los grupos del Este alejados, obviamente, de la tradición anglosajona, pudiéndose justificar de esta forma que el protagonista del cómic opte por cantar la archiconocida canción en alemán.

Imagen 27: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (17).



Tal y como se puede observar en la viñeta perteneciente al TO, el adverbio de lugar "drüber" se refiere a la realidad que existe al otro lado de la vida que el personaje conoce, es decir, al otro lado del Muro. Este sentido metafórico del adverbio se enfatiza aún más en el original al aparecer entrecomillado, otorgándosele cierta sensación de lejanía y, quizás, de cierto toque despectivo. En el TM, sin embargo, se ha optado por una explicitación ("del este") con la

¹³⁶ La traducción que el protagonista realiza guarda gran similitud con la versión que realizó el famoso cómico alemán Otto Waalkes de dicha canción, que comienza de la siguiente forma: "Gestern tag, als mein Trübsal in der Ferne lag". Para más información, véase Schneider (2008: on-line).

probable intención de no provocar ninguna sensación de extrañamiento en el lector meta.

8.3. Parámetros que resultan neutrales con respecto al nivel de aceptabilidad

Entre los parámetros que resultan neutrales en lo concerniente al nivel de aceptabilidad merecen una atención especial la tendencia a la atenuación en algunos pasajes del texto y la constatación de una serie de omisiones, sin que ninguno de estos protocolos de actuación genere ningún tipo de impacto en el producto final ni en el parámetro de la aceptabilidad.

8.3.1. Atenuación

En este apartado se incluyen expresiones traducidas al castellano en las que se aprecia una atenuación de lo expresado en el mensaje original, sin que lleguen a representar ningún problema para la comprensión del original ni para el nivel de aceptabilidad:

TO	TM
“ziemlich unangenehm” (h. 7, p. 25)	“un poco molesto”
“Ich glaube, wir müssen uns das noch gründlich überlegen...” (h. 8, p. 29)	“Creo que aún tendremos que pensarlo...”

En ambos casos, la atenuación se produce en torno a un adverbio. De esta forma, en el primer caso, el adverbio “ziemlich” queda atenuado mediante la utilización del sintagma nominal “un poco”, mientras que, en el segundo caso, el adverbio “gründlich” directamente desaparece de la traducción.

Un caso especial de atenuación representa el término “Aussiedler” traducido en la versión castellana como “emigrante”. El término “emigrante” implica principalmente una visión económica del movimiento de los flujos de población (DRAE: on-line), mientras que el sustantivo “Aussiedler” conlleva toda una serie de connotaciones emocionales al tratarse de descendientes de alemanes que, por un motivo u otro, se vieron obligados a abandonar su país y residir en otro lugar del Este de Europa (véase nota 115). En el contexto español, esta

situación podría asemejarse a la de los descendientes de españoles que tuvieron que huir del país durante la época de represión franquista y se instalaron en diversos países europeos o sudamericanos. En estos momentos se están llevando a cabo movimientos de regreso a España o de repatriación, denominándoseles “repatriados del Franquismo”. Precisamente el término “repatriado” podría ajustarse perfectamente como traducción para el sustantivo alemán, respetándose así las connotaciones del término original.

8.3.2. Omisiones

La mayoría de omisiones detectadas en el TM se encuadran dentro de la categoría gramatical de los adjetivos, lo que nos lleva a pensar que, probablemente, su omisión se ha debido, entre otras razones, a problemas espaciales. En cualquier caso, aunque el TM pierde ciertos matices expresados en el TO, el mensaje llega perfectamente al lector y se consigue mantener un nivel alto de aceptabilidad. A continuación se procede a describir los casos más significativos de omisiones de adjetivos:

TO	TM
“Eine Party steht und fällt mit der Auswahl der komischen Hüte!” (h. 7, p. 24)	“¡Una fiesta depende completamente de la elección de los sombreritos!”
“Als Stargast hatte ich einen netten älteren Herrn eingeladen” (h. 7, p. 24)	“De estrella de la fiesta invité a un señor muy simpático”
“Jubiläumsfeierlichkeiten zur Französischen Revolution” (h. 7, p. 25)	“Actividades festivas revolucionarias”
“Bio-energetisches Menü aus rein deutschem Anbau” (h. 7, p. 25)	“Menú bio-energético de auténtico cultivo ecológico”

En el primer caso, se omite el adjetivo “komisch” que se compensa con la aparición del diminutivo en el sustantivo (“sombrecitos”), presuponiéndose que la utilización del diminutivo implica cierto grado de comicidad. Aunque, a primera vista, la omisión del adjetivo “komisch” podría justificarse atendiendo al parámetro de la falta de espacio, la traductora ha optado por utilizar el adverbio de

cierta longitud “completamente”, ausente en el TO. En el segundo caso, se omite el adjetivo “alt” (en este caso, en grado comparativo), compensándose esta pérdida con la utilización del sustantivo “señor” que, en el contexto de la fiesta de adolescentes que se describe en esta historia, refleja perfectamente el hecho de que se trata de una persona mayor que los participantes en dicha fiesta.

En los dos últimos ejemplos, se suprimen los adjetivos a modo de gentilicios “französisch” y “deutsch”. En el primero de los ejemplos, aunque se pierde la referencia a la Revolución Francesa, se consigue mantener una adecuación al mensaje original y un nivel alto de aceptabilidad apoyado en una generalización de la expresión en el TM, así como en el contexto y el dibujo de la viñeta (interrelación texto / imagen).

Imagen 28: Viñetas extraídas del corpus con sus correspondientes versiones en el TM (18).



En otros casos menos frecuentes, el elemento omitido es el sustantivo:

TO	TM
<p>“Gästetoilette” (h. 7, p. 25)</p>	<p>“wáter”</p>
<p>“Wir haben aber berechtigten Anlass zu der Hoffnung, dass mein Vater beim nächsten Ost-west-deutschen Agentenaustausch berücksichtigt wird...” (h. 11, p. 37)</p>	<p>“Pero tenemos motivos justificados para que a mi padre le tengan en cuenta en el próximo intercambio este-oeste de agentes...”</p>

En el caso de “Gästetoilette”, se ha procedido a la omisión del primer término del compuesto (“Gäste”), sin que se produzca ningún efecto de extrañamiento en el lector del TM a la hora de leer el texto. En el segundo caso, además de la utilización del leísmo (“le tengan en cuenta”), aspecto que se ha tratado en el punto 7.2.8.2., se ha procedido a la omisión de la traducción del sustantivo “Hoffnung”, produciéndose una leve desviación en el sentido, es decir, mientras que en el TO el foco se sitúa en el hecho de que la familia tiene la esperanza de que algo suceda, en el TM el foco se ubica en la afirmación de que, efectivamente, existen motivos justificados para exigir la presencia del padre en un determinado evento. En definitiva, en el TO se focaliza la posibilidad que implica el sentido de la esperanza de que algo suceda, mientras que en el TM se torna la posibilidad en un tono de exigencia.

En definitiva, este tipo de omisiones pueden verse justificadas por las limitaciones propias del género en cuestión, por el propio gusto estilístico del ente traductor o por el interés de dicho ente en desviar mínimamente el foco de atención con el objetivo de compensar alguna pérdida de matiz en otro pasaje. Sea como fuere, estas omisiones no suelen provocar ninguna merma del parámetro de la aceptabilidad, produciéndose una desviación mínima del parámetro de fidelidad al TO.

8.4. Parámetros con los que se reduce el nivel de aceptabilidad

Dentro de los parámetros con los que se produce una merma del nivel de aceptabilidad se engloban las influencias ejercidas por la pertenencia de la traductora a una determinada comunidad lingüística vital o formativa, la utilización de notas a pie de página, la ausencia de traducciones y / o adaptaciones de marcas, los calcos y los procesos que en este trabajo de investigación se han denominado “inadecuaciones y desviaciones traductológicas”.

8.4.1. Influencias de la comunidad lingüística vital o formativa del ente traductor

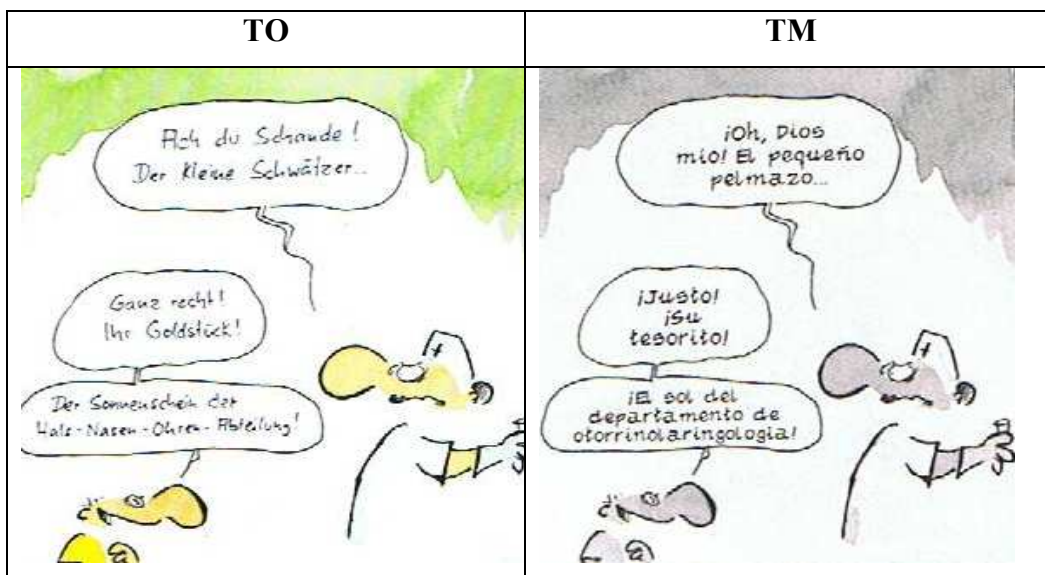
Tal y como se ha descrito en el epígrafe 7.2.3.1.1., el TM presenta dos casos muy concretos en los que se detecta una influencia de la comunidad

lingüística vital o formativa de la traductora del corpus. En estos casos (la utilización de “justo” y “fijo”) se detecta un uso adverbial por parte de la traductora de dos términos que provocan cierta sensación de extrañamiento en el lector hispanoparlante.

En el DRAE, el término “justo” aparece definido de la siguiente forma: 1. adj. Que obra según justicia y razón. U. t. c. s. 2. adj. Arreglado a justicia y razón. 3. adj. Que vive según la ley de Dios. U. t. c. s. 4. adj. Exacto, que no tiene en número, peso o medida ni más ni menos que lo que debe tener. 5. adj. Apretado o que ajusta bien con otra cosa. 6. adv. m. Justamente, debidamente, exactamente. 7. adv. m. Apretadamente, con estrechez (DRAE: on-line).

La acepción empleada por la traductora en el TM es la utilización adverbial descrita en la entrada número seis. Sin embargo, en castellano no suele ser muy habitual utilizar el término “justo” de modo adverbial, ya que se preferiría cualquiera de las opciones que aparecen en dicha entrada, es decir, se podría optar por la utilización de un adverbio como “exactamente” y, en caso de no disponer de espacio suficiente en la viñeta, recurrir a acortar dicho adverbio hasta la forma “exacto”.

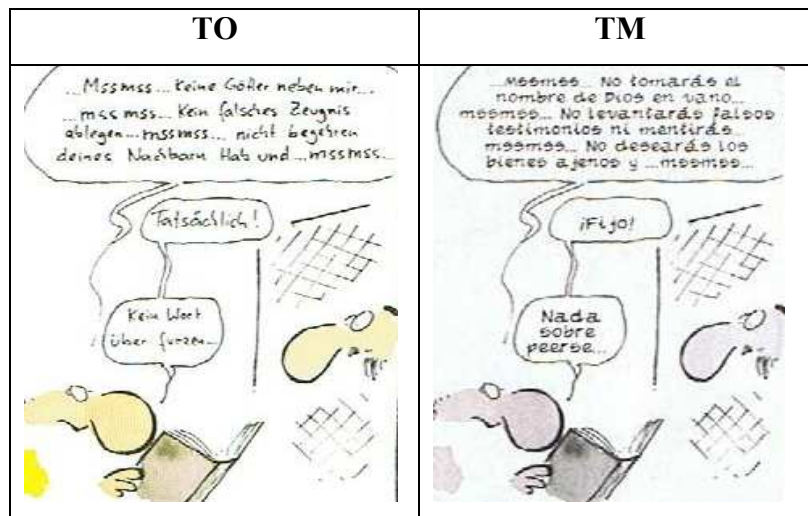
Imagen 29: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (19).



En el caso del término “fijo”, el DRAE ofrece las siguientes acepciones: 1. adj. Firme, asegurado. 2. adj. Permanentemente establecido sobre reglas determinadas, y no expuesto a movimiento o alteración. *Sueldo, día fijo* 3. f. *Arq.* Paleta larga y estrecha, que sirve para sacar los calzos de entre los sillares sentados en obra y para introducir la mezcla en las juntas. La emplean también los empedradores para introducir arena o mezcla entre los adoquines (DRAE: on-line).

Tal y como se puede observar, en el DRAE no se recoge ningún uso adverbial de dicho término, por lo que la utilización que realiza la traductora en el TM de este término podría considerarse agramatical en castellano. En este caso se podría haber optado, por ejemplo, por la utilización de la expresión “es verdad” y haber así evitado la sensación de extrañamiento en el lector.

Imagen 30: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (20).



En estos casos de traducción poco acertada en términos de aceptabilidad habría que indagar acerca de los motivos que llevan a una traductora hispanoparlante a decantarse por dos términos mejorables en términos traductológicos. La justificación podría ser de carácter local, es decir, se podría tratar de dos utilizaciones adverbiales que pueden ser de uso común en la comunidad lingüística vital o formativa a la que pertenece la traductora (recuérdese que la traductora procede de León, aunque se formó como traductora en Cataluña).

8.4.2. Notas a pie de página

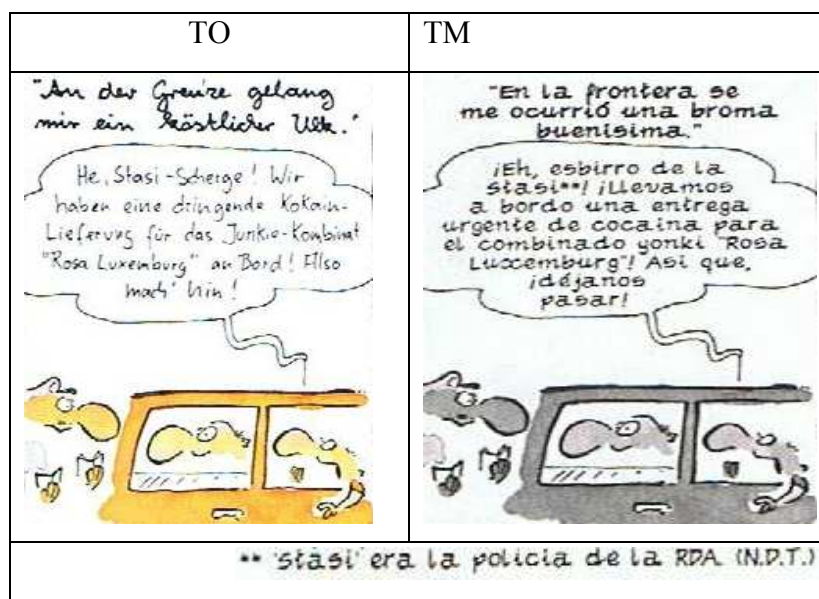
Tal y como se ha ido manifestando a lo largo de este trabajo de investigación, son numerosos los autores que se muestran en contra de la utilización del recurso de la nota al pie de página por la ruptura de lectura que supone y, más concretamente en el caso del humor, por la pérdida de hilo conductor en el efecto humorístico. De hecho, muchos traductores evitan al máximo la utilización de este tipo de recursos en el caso de los textos humorísticos, decantándose por cualquier otro protocolo de actuación con el que se consiga ser fiel al mensaje del original o, en caso de que resulte imposible, recurrir al fenómeno de la compensación para provocar humor en otra parte del texto.

En el corpus analizado, únicamente aparecen dos notas al pie y, además, en la misma página, por lo que, si bien es cierto que la traductora ha demostrado no abusar de este recurso, probablemente hubiese podido optar por otras soluciones sin tener que recurrir a provocar una ruptura de la lectura del texto.

Como se ha planteado previamente en el epígrafe 7.2.7.1.2., en el caso de las notas al pie que utiliza la traductora, habría que plantearse la cuestión de si realmente resultan necesarias para el lector del TM. En el caso de la aclaración que se ofrece de la RDA (“República Democrática Alemana, antigua `Alemania del Este””) y teniendo en cuenta la edad de los potenciales lectores del TM, es muy probable que la aclaración al final de la página resulte superflua. En lo que respecta a la aclaración que se ofrece de la Stasi (“Stasi era la policía de la RDA”), es muy probable que el lector, aunque familiarizado con la RDA, desconozca esta organización y sus entresijos.

Aunque este argumento pueda ser un planteamiento favorable a la utilización de la consiguiente nota al pie, también cabría la posibilidad de recurrir a otros protocolos de actuación, tales como la aclaración en el propio texto, para evitar la aparición de dicha nota, es decir, en el propio TM se podría crear el contexto necesario para no tener que optar por la nota al pie explicándole al lector de qué tipo de sistema político se trata.

Imagen 31: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (21).

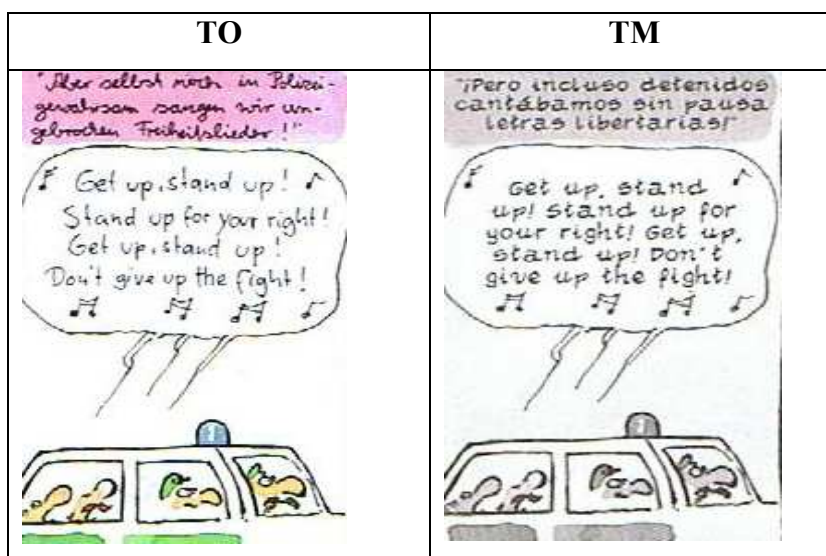


Partiendo de la traducción propuesta, el término “esbirro” ya conlleva toda una serie de connotaciones negativas de persona de cuestionable cualidad moral o perteneciente a un organismo poco lícito que el lector percibe perfectamente. Además, la interrelación texto / imagen vuelve a desempeñar un papel primordial, ya que se visualiza la típica situación en la que un agente uniformado revisa una serie de documentos, por lo que el lector recibe la información de que se trata de un personaje perteneciente a algún Cuerpo de Seguridad. Ya que tanto implícitamente (mediante la utilización del término peyorativo “esbirro”) como explícitamente (mediante la interrelación texto / imagen) el lector recibe toda la información pertinente para asemejar su imagen mental con las connotaciones negativas que conlleva la denominación “Stasi”, como propuesta alternativa y, para evitar la utilización de la nota al pie, se puede optar por evitar la denominación “Stasi” y añadir en su lugar el adjetivo “comunista”, ya que en el contexto que se desarrolla la trama se entendería perfectamente que se está utilizando con connotaciones negativas aplicables al antiguo bloque de Europa del Este.

8.4.3. Ausencia de traducciones y / o adaptaciones de marcas

La ausencia de traducciones y / o adaptaciones de diferentes marcas puede provocar una merma en el nivel de aceptabilidad por parte del lector meta. Tal es el caso que se constata en la historia 3 en una referencia musical a la canción “Get up, stand up” de Bob Marley, una de las canciones más políticas del famoso cantante.

Imagen 32: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (22).



Tal y como se puede observar en las viñetas, el protagonista y sus compañeros adoptan la letra de esta canción para reivindicar sus derechos de libertad de expresión después de haber protagonizado una función teatral escolar que no podía dejar indiferente a nadie. Arrestados por la Policía, los compañeros cantan el estribillo de esta canción como muestra de que pretenden luchar por sus derechos.

Una vez contextualizada la situación, lo que cabría plantearse es si los lectores del TO y del TM son capaces de identificar todas las connotaciones políticas reivindicativas que conlleva esta famosísima canción de Bob Marley. Probablemente, este hecho dependa de la cultura musical del lector y de su edad, ya que esta canción apareció en el mercado por primera vez en el año 1973 y, aunque se ha utilizado en numerosos festivales musicales como reclamo político,

ha dejado de formar parte de la cultura musical más actual. Otra cuestión que cabría plantearse es si el lector hispanohablante sería capaz de entender la letra en inglés, habida cuenta de la pobreza lingüística que ha caracterizado a nuestro país en materia de lenguas extranjeras. En este caso y partiendo de la premisa de que muy probablemente el lector hispanoparlante no llegase a entender la letra de la canción en su versión inglesa, se podría haber optado por una traducción que incluyese el mensaje reivindicativo que conlleva del tipo “¡Levántate, defiéndete, no abandones la lucha!”.

Otra marca del corpus en la que se aprecia una ausencia de traducción y / o adaptación se ha retratado anteriormente en el epígrafe 7.2.7.1.2., en el que se hace referencia a la importancia de la marca socio-cultural del fenómeno de la inmigración en el corpus. Más concretamente se alude a la presencia de la nacionalidad turca como una de las más representativas en términos de inmigración en Alemania. Tal y como se ha analizado en dicho epígrafe, la traductora opta por mantener la referencia a la nacionalidad turca al optar por una traducción literal. La cuestión que cabría plantearse es si, en términos de aceptabilidad, el lector hispanoparlante identifica a la nacionalidad turca como representativa del fenómeno de la inmigración al igual que lo haría un lector germanoparlante.

A este respecto, cabe destacar que España ha sido tradicionalmente un país emisor de trabajadores al extranjero, invirtiéndose esta tendencia hace relativamente pocos años. Debido a la cercanía con el continente africano, España se ha convertido en un país receptor de inmigrantes, tanto legales como ilegales, procedentes en gran parte del Maghreb, de forma que los bazares árabes se han convertido en unos negocios que se han instaurado definitivamente en la memoria colectiva española. Aún más reciente es la llegada de inmigrantes de nacionalidad china, cuyos comercios y restaurantes, se han convertido también en una realidad cotidiana de nuestro país. De esta forma, el lector español tiene muy presente esta realidad e identifica a las nacionalidades árabe y china como dos de las fuentes más importantes de inmigración en España. Sin embargo, la inmigración turca no aparece, al menos todavía, como relevante en nuestro país.

Por este motivo, cabría plantearse si la decisión tomada por la traductora de tomar como referencia al pueblo turco provoca en el lector del TM el mismo efecto que en el lector alemán. Probablemente, la carga semántica del término

‘inmigrante’ es lo suficientemente clara y mucho más en un país como el nuestro que ha sido tradicionalmente un país emisor de trabajadores al extranjero. De cualquier manera y, con el objetivo en mente de intentar obtener el mayor grado de aceptabilidad posible por parte del lector meta, se hubiese podido optar por evitar el adjetivo “turco” y haber utilizado, por ejemplo, el gentilicio “marroquí”, procediendo así a la adaptación de esta marca al público hispanoparlante. Con este adjetivo se tiene en cuenta la importancia de la inmigración árabe en España, además de poder incluso coincidir el prototipo de un hombre de nacionalidad árabe con el retrato de piel morena y cabellera oscura que se aprecia en la viñeta en cuestión (véase punto 7.2.7.1.2.).

El mismo fenómeno de ausencia de adaptación de marcas se ha descrito anteriormente en el epígrafe 7.2.7.4. En dicho apartado se explica que en el corpus aparece una referencia directa a la figura de Mefistófeles de la obra *Fausto* de Goethe. Obviamente, el lector germanoparlante, independientemente de su formación cultural, está tremendamente familiarizado con la historia de Fausto y con la figura de Mefistófeles, ya que es una obra de referencia obligatoria en el sistema educativo alemán, comparable, por ejemplo, a la familiarización que tiene el lector hispanohablante con la figura de Don Quijote. Sin embargo, las figuras de Fausto y Mefistófeles no son reconocidas por la inmensa mayoría de lectores hispanoparlantes. Por este motivo, cabría plantearse si la solución aportada en el TM, que consiste en la visión extranjerizante de mantener la marca cultural del original alemán, es un parámetro que fomenta la aceptabilidad del texto traducido o si, por el contrario, hubiese sido interesante haber optado por una variante domesticante (véase epígrafe 3.3.1.2.1.).

Probablemente, el caso de la referencia a Fausto y a Mefistófeles no cuente con un nivel alto de aceptabilidad por parte del lector del TM debido a la no familiarización del lector hispanohablante con la obra de Goethe. Por esta razón, las soluciones traductológicas que se podrían proponer con el objetivo de conseguir un mayor nivel de aceptabilidad serían las siguientes:

a) Optar por una marca literaria del marco hispanoparlante: El planteamiento a favor de esta opción sería la necesidad de aceptabilidad de la marca por parte del lector del TM. Sin embargo, el lector del texto traducido intuye perfectamente que se trata de un producto extranjero, debido, entre otros motivos, a la cantidad de

secuencias que incluyen referencias a instituciones o situaciones políticas del marco alemán, por lo que, incluir una marca tan domesticante produciría un efecto de extrañamiento ante el lector.

b) Optar por una marca literaria universal: Probablemente, el posible efecto de extrañamiento que se describe en la opción anterior podría solventarse al decantarse el ente traductor por una marca literaria universal como, por ejemplo, Hamlet.

El problema que se plantea, tras analizar estas dos opciones, es la visualización del personaje protagonista del cómic caracterizado como el Diablo que, obviamente, contrasta con la figura del sacerdote. Gracias a las técnicas de tratamiento de imagen, se podría optar en este caso por eliminar el disfraz del personaje, aunque las editoriales no se muestran muy a favor de esta opción, ya que supondría ser desleal al autor original (véase punto 4.4.1.2.). Por otra parte, eliminando el disfraz, se pierde la gran carga irónica de la situación, por lo que esta opción habría que rechazarla.

En caso de querer mantener el marco literario, habría que buscar alguna referencia literaria reconocida por el público hispanoparlante donde el Diablo fuese un personaje importante, como, por ejemplo, la obra de Luis Vélez de Guevara *El Diablo cojuelo*¹³⁷.

Como última opción, se podría optar simplemente por poner en boca del personaje la explicación genérica de que están ensayando una obra escolar en la que dicho personaje representa a Lucifer.

En cualquier caso, el argumento que debe prevalecer es el de conseguir el mayor grado de aceptabilidad por parte del lector del TM, sin perder de vista las limitaciones formales del texto.

¹³⁷ Esta obra, que data del año 1641, relata cómo en el Madrid de los Austrias un joven hidalgo, don Cleofás, que huye de la justicia por una cuestión de faldas, se refugia por casualidad en el desván de un astrólogo que tiene encerrado al Diablo Cojuelo en una botella. Éste pide al hidalgo que lo libere. Una vez liberado, los dos personajes se ven inmersos en un mágico viaje en el que, por ejemplo, contemplan desde las alturas el interior de las casas de Madrid como si las hubieran despojado del techo.

8.4.4. Calcos

María José Domínguez Vázquez define el calco lingüístico como “una traducción literal de unidades de una lengua origen adaptándolas al sistema de la lengua receptora” (Domínguez 2001: 2).

Concretizando más la definición, García Yebra (1989: 341) diferencia entre:

- “calco de expresión” (aquellas fórmulas que respetan las estructuras sintácticas de la lengua receptora).
- “calco estructural” (aquellas fórmulas que introducen en la lengua receptora una estructura nueva. También se les denomina “extranjerismos sintácticos”).

Siguiendo esta distinción, en la tabla que se presenta a continuación se incluyen los calcos más significativos que aparecen en el TM, haciéndose referencia con la abreviatura EXP. al calco de expresión y con EST. al calco estructural de García Yebra. Asimismo, se añaden propuestas alternativas en las que se ha intentado reducir al máximo el número de palabras con objeto de ceñir la versión final al límite espacial de las viñetas. De hecho, se ha optado por utilizar los paréntesis para señalar todas aquellas palabras o expresiones que podrían suprimirse con el objeto de adaptar el contenido al máximo a un límite espacial muy determinado.

Tabla 25: Calcos detectados y propuestas alternativas de traducción.

TO	TM	Tipo de calco	Propuesta alternativa
“Das satte Bildungsbürgerpublikum” (h. 3, p. 10)	“Los satisfechos y cultos espectadores”	EST.	“Los espectadores, (todos ellos) cultos y hastiados,” Solución: Eliminación de la estructura epítética del adjetivo + aportación de una nueva traducción para el adjetivo “satt”.

TO	TM	Tipo de calco	Propuesta alternativa
<p>“[Das Publikum] wartete träge auf weitere unterhaltsame Harmlosigkeiten” (h. 3, p. 10)</p>	<p>“Esperaron negligentes más amenas ingenuidades”</p>	EST.	<p>“Esperaban con desgana seguir contemplando un espectáculo inocente y entretenido”. Solución: Eliminación del adjetivo “negligentes”, ya que la idea transmitida por este término no se corresponde con la versión alemana + sustitución del sustantivo “ingenuidades” como traducción para “Harmlosigkeiten” por el adjetivo “inocente”.</p>
<p>“Konfliktbereitschaft” (h. 3, p. 10) (“und [ich] weckte ihre Konfliktbereitschaft”)</p>	<p>“disponibilidad para el conflicto” (“y se despertó su disponibilidad para el conflicto”)</p>	EXP.	<p>“Ganas de bronca” Solución: Alejamiento de la traducción literal del compuesto alemán + mantenimiento del registro coloquial.</p>
<p>“Sabbernde Greise” (h. 4, p. 14)</p>	<p>“babeantes vejestorios”</p>	EST.	<p>“Vejestorios babeantes” Solución: Ubicación especificativa del adjetivo.</p>
<p>“Lustseuche Aids” (h.7, p. 24)</p>	<p>“sida venéreo”</p>	EXP.	<p>“Sida” Solución: Omisión del adjetivo “venéreo”. En el texto se hace referencia al sida transmitido a través de las relaciones sexuales en contraposición a otras posibles formas de contraer la enfermedad. Se opta por no añadir ningún tipo de información, ya que el contexto (el protagonista decide utilizar un preservativo a modo de sombrero en la fiesta de cumpleaños) no deja lugar a dudas acerca del modo de contagio al que se hace referencia.</p>
<p>“Drei Tage brauchte ich allein dafür, um aus Vaters KUNSTFORUM-Sammlung das nötige Konfetti zu lochen” (h.7, p. 24)</p>	<p>“Me tiré tres días sólo con agujerear la colección FORO ARTÍSTICO de papá para hacer el confeti suficiente”</p>	EXP.	<p>“Me tiré tres días agujereando la colección de revistas (de arte) de papá para hacer el confeti (necesario para la fiesta)”. Solución: Utilización de la forma gerundiva del verbo “agujerear” + neutralización de la referencia a la revista de arte alemana KUNSTFORUM y utilización de una forma genérica, ya que dicha revista no cuenta con una versión traducida al castellano + introducción de la fórmula de ampliación “necesario para la fiesta” con el fin de ofrecer una oración con un alto grado de idiomatidad.</p>
<p>“Zuckermasse” (h.7, p. 25) (“Nur ziemlich unangenehm, die Zuckermasse nachher wieder aus dem Schritt zu entfernen”)</p>	<p>“masa azucarada” (“Lo malo es que después es un poco molesto quitarse toda la masa azucarada de la entrepierna”)</p>	EXP.	<p>“Todo ese azúcar” Solución: Alejamiento de la traducción literal del compuesto alemán.</p>
<p>“Schäumungsfrequenz” (h. 7, p. 25) (“[...], um dem Wasser die nötige Schäumungsfrequenz zu verleihen”)</p>	<p>“espuma homogénea” (“para conseguir una espuma homogénea”)</p>	EXP.	<p>“La suficiente espuma” Solución: Alejamiento de la traducción literal del compuesto alemán + reducción del mensaje para conseguir una mayor idiomatidad.</p>

TO	TM	Tipo de calco	Propuesta alternativa
“Im Zeichen der Jubiläumsfeierlichkeiten zur Französischen Revolution” (h. 7, p. 25)	“En muestra de las actividades festivas revolucionarias”	EXP.	“En conmemoración del aniversario de la Revolución Francesa” Solución: Utilización del sintagma preposicional “en conmemoración de” + alejamiento del compuesto alemán + referencia a la Revolución Francesa.
“Umso unangenehmer, als plötzlich völlig unerwartet Regines Eltern nach Hause kamen” (h. 7, p. 25)	“Tanto más incómoda al llegar a casa de repente y de modo totalmente inesperado los padres de Sarita”	EST.	“La situación se volvió mucho más incómoda cuando los padres de Sarita aparecieron sin previo aviso”. Solución: El comienzo de la solución del TM parece inconexa en relación con la afirmación anterior, por lo que en la propuesta alternativa se opta por comenzar con un sustantivo genérico (“situación”) que sirva de enlace con el mensaje precedente + utilización de una oración subordinada temporal conteniendo el orden habitual de sujeto / verbo / complementos + utilización del sintagma preposicional “sin previo aviso” en el que se condensa la información contenida en “plötzlich völlig unerwartet”.
“der real existierende Sozialismus” (h. 11, p. 36)	“Socialismo realista real”	EXP.	“El socialismo real” Solución: Simplificación de la idea, ya que se trata del socialismo que existe en la realidad, es decir, el socialismo llevado a la práctica en la RDA.

Tal y como se desprende de la tabla anterior, el número de calcos de expresión es superior al de calcos estructurales, provocándose con la conjunción de ambas estructuras un fenómeno de extrañamiento en el lector, el cual llega a percibir el mensaje aunque con la sensación que provoca la poca idiomática de las expresiones seleccionadas.

8.4.5. Inadecuaciones y desviaciones de traducción

El concepto de error ha sido abordado en Traductología desde diversos puntos de vista. Dentro de esta diversidad, Palazuelos *et al.*, por ejemplo, definen el error de traducción como: “Cualquier falta o no cumplimiento con el ‘saber’ (deber) reproducir, en una lengua de llegada, el contenido textual dado en una lengua fuente” (Palazuelos *et al.* 1992: 68).

Otros autores como Gouadec tratan el error de traducción como una ruptura de la congruencia que se produce a la hora de trasvasar un TO a un TM, considerándose el error una distorsión injustificada del mensaje: “Une rupture de congruence dans le passage d’un document premier (à traduire, existant, compris, analysé) à un document second (à venir)... l’erreur est distorsion injustifiée d’un message et / ou de ses caractères” (Gouadec 1989: 38)

A la hora de ofrecer una tipología de errores, también se registra un gran número de opiniones. Para la Escuela de la Estilística Comparada (representada por Vinay y Darbelnet), por ejemplo, en traducción existen dos tipos fundamentales de errores: los errores de transmisión de sentido (falso sentido, contrasentido y no mismo sentido) y los errores de expresión en la lengua de llegada (gramática, ortografía, barbarismos).

En esta línea, se encuadran también autores como House (1997), quien distingue entre errores de traducción y errores de lengua. Esta autora denomina errores patentes (*overtly erroneous errors*) a los errores resultantes de una falta de correspondencia entre el sentido denotativo del TO y el TM como consecuencia de una competencia lingüística deficiente, e indica que tradicionalmente se les ha prestado más atención que a los errores de traducción o errores encubiertos (*covertly erroneous errors*) porque los primeros son más fáciles de identificar. Para House (1997: 103), la traducción es la sustitución de un texto en la LO por un texto equivalente en LM, desde el punto de vista semántico y pragmático, para lo cual el traductor debe producir una traducción equivalente al TO. De ahí que considere el error de traducción, al que denomina error encubierto (*covertly erroneous error*), como la no consecución de esta equivalencia funcional entre el TM y el TO.

Dentro del marco funcionalista propuesto por Nord, una traducción debe evaluarse en función del objetivo que persiga y, por lo tanto, considera el error como un incumplimiento del encargo de traducción con respecto a determinados aspectos funcionales, de ahí que considere más apropiado utilizar el término inadecuación en lugar de error.

Siguiendo la estela de Nord, Parra también habla de “inadecuación respecto al encargo de traducción”:

En el ámbito de la traducción, [el error es el] incumplimiento del encargo de traducción, ya sea total o parcial, en cualquiera de sus aspectos. Constituye una inadecuación respecto a un encargo de traducción concreto por implicar una desviación entre los fines perseguidos y los logrados (Parra 2005: 371 y ss.).

La terminología con respecto a la denominación del fenómeno “error” también es variopinta. De hecho, aunque muchos autores utilizan el término error (House 1977, 1981 y 1997; Pym 1992), otros prefieren utilizar los términos “inadecuación” (Hatim y Mason 1997; Hurtado 1995; Kupsch-Losereit 1985; Kussmaul 1995 y Nord 1991 y 1996) y “falta” (Dancette 1989; Delisle 1993; Gile, 1992 y Gouadec 1981 y 1989).

En este trabajo de investigación, se ha decidido adoptar la expresión “inadecuaciones y desviaciones de traducción”, ya que se parte de la base de que el término “error” conlleva una enorme carga connotativa negativa que, en el presente estudio, se ha decidido relacionar con aquellos casos en los que el nivel de aceptabilidad por parte del lector meta es 0, es decir, consideraremos el error de traducción como aquellas rupturas drásticas de cualquier tipo que supongan un nivel de aceptabilidad nulo por parte del lector meta.

En aquellos casos en los que el nivel de aceptabilidad sufra una ruptura contundente que no llegue a ser 0, se hablará de inadecuaciones (ruptura contundente en lo referente al mensaje descrito en el TO, teniendo en cuenta, en el caso del cómic, la interrelación texto / imagen) y desviaciones (ruptura contundente que supone una desviación del mensaje expresado en el TM con respecto al descrito en el TO).

Partiendo de esta distinción, se procede a continuación a analizar diferentes pasajes del texto en los que se han detectado ciertos fenómenos que pueden ser clasificados como inadecuaciones y / o desviaciones:

Tabla 26: Inadecuaciones y / o desviaciones de traducción.

TO	TM	Análisis
“Dominastudio” (h. 3, p. 11)	“Estudio de la madre superiora”	Inadecuación + Desviación: no correspondencia texto / imagen + confusión ante los dos posibles significados del término alemán “Domina ¹³⁸ ”.

¹³⁸ El diccionario Duden (disponible en su versión electrónica en www.duden.de) ofrece las dos siguientes acepciones del término “Domina”: 1. Do|mi|na, die; -, -s (verhüllend): Prostituierte, die sadistische Handlungen an einem Masochisten vornimmt. 2. Do|mi|na, die; -, ...nä [lat. domina = (Haus)herrin, zu: dominus,]: Stifftsvorsteherin (Duden: on-line).

TO	TM	Análisis
“Von seinem Leiden befreit” (h. 4, p. 14)	“Liberado de su cuerpo”	Desviación: confusión Leib / Leiden (véase nota 95).
“Einige Super-8-Filme” (h. 7, p. 25)	“Una película de súper 8”	Desviación: reducción a la forma singular del plural alemán.
“Balkon” (h.8, p. 26)	“Terraza”	Desviación: ampliación del significado del término alemán.
“Aber ich kann euch die Wohnung auch zeigen!” / “Ihr sprecht also sozusagen mit eurem künftigen Vermieter...” (h. 8, p. 26)	“¡Pero yo también puedo enseñarles el piso!”/ “Se puede decir que estáis hablando con vuestro futuro casero...”	Desviación: inconsistencia en la traducción de pronombres (en la primera parte de la intervención se utiliza la referencia de cortesía, mientras que en la segunda parte se tutea a los personajes).
“Wie war denn eigentlich der letzte AIDS-Test?” (h. 8, p. 27)	“¿Cuándo os hicisteis <sic> la última prueba del sida?”	Desviación: modificación del sentido de la pregunta al traducir el pronombre interrogativo “wie” por “cuándo”.
“Sie wurde 1834 von dem Schafhirten der Gemeinde entdeckt, der daraufhin die kleine Kapelle errichtete, die Sie am Eingang der Grotte sehen konnten...” (h. 15, p. 45)	“Fue descubierto en 1834 por los pastores de la comunidad que construyó después la pequeña capilla que pueden ver a la entrada de la gruta...”	Desviación: modificación del singular del término alemán en caso dativo “Schafhirten” por el plural en castellano + confusión con el antecedente de la oración de relativo (el pronombre relativo “der” no se refiere al término “Gemeinde”, como parece haberse entendido en la versión castellana).
“Wir befinden uns hier in der viergrößten Tropfsteinhöhle Europas...” (h. 15, p. 47)	“Nos encontramos ahora en una de las cuatro cuevas calcáreas más grandes de Europa...”	Desviación: alteración de la información del TO (no se trata de “una de las cuatro cuevas más grandes”, sino de la “cuarta cueva más grande”).

Si se analizan detenidamente cada uno de los casos, se puede extraer la conclusión de que, aunque el fenómeno de la desviación supone una ruptura contundente con respecto al mensaje expresado en el TO, el nivel de aceptabilidad realmente no se ve mermado gracias principalmente al apoyo contextual. De hecho, el lector no es consciente de estar recibiendo una información diferente a la expresada en el TO, por lo que no se produce ningún efecto de extrañamiento y, por consiguiente, el nivel de aceptabilidad se mantiene en un rango elevado.

Sin embargo, en el caso en el que la interrelación texto / imagen origina una inadecuación a la que se suma un fenómeno de desviación, efectivamente el resultado provoca un gran efecto de extrañamiento en el lector que pierde el apoyo visual-contextual, quedando mermado en estos casos el nivel de aceptabilidad.

La conclusión que se puede extraer de este análisis es que el fenómeno de la desviación tratado de forma aislada puede perfectamente conllevar una reducción del nivel de aceptabilidad, aunque, como se desprende de dicho análisis, en el corpus este fenómeno no supone una ruptura tan contundente en términos de aceptabilidad como en principio se podía pensar. Igualmente, la combinación inadecuación + desviación conlleva una ruptura clara y contundente, debido, principalmente, al tipo de texto sometido a análisis que se caracteriza, entre otros elementos, por la importancia de la interrelación texto / imagen.

8.5. Conclusión

Como culminación a este capítulo, se ha decidido utilizar el sustantivo “recreación” aplicando la acepción del verbo “recrear” como “crear o producir de nuevo algo” (DRAE: on-line), ya que se parte de la base de que este tipo de textos, profundamente marcado en términos humorístico-culturales, requiere una gran dosis de creatividad por parte del traductor, quien tiene que volver a crear un nuevo texto “para permitir que el receptor de la traducción experimente la misma sensación que el receptor del mensaje original sin que se produzca ningún bache cultural, lingüístico o de cualquier otro tipo” (Smith, García y Gómez 2007: 489).

Siguiendo el planteamiento de Nord, aunque el traductor, en primer lugar, se encuentra limitado por las reglas que imperan en la lengua y cultura metas, además de por el encargo de traducción, también cuenta con cierto grado de libertad con el que poder “recrear” el texto:

The situation of the translator can be compared with that of the text producer. Although he has to follow the instructions of the sender or initiator and has to comply with the norms and rules of the target language and culture, he is usually allowed a certain scope in which to give free rein to his own stylistic creativity and preferences, if he so wishes (Nord 1991: 44).

En el caso de los cómics, además, el traductor cuenta con una serie de complejidades añadidas a la hora de proceder a esta “recreación”, tales como un lenguaje icónico muy característico, un formato dominado por la interrelación texto / imagen y una reducción de espacio marcada por la ubicación del texto en bocadillos y cartuchos. Esta subordinación del cómic a la imagen y al espacio hace que el traductor deba ajustarse a un formato muy determinado, por lo que no podrá tener el mismo margen de actuación que, por ejemplo, a la hora de traducir una novela o cualquier otro documento para el que no se establece ningún límite espacial.

En el caso del humor con grandes marcas culturales caracterizado, además, por una limitación de espacio muy determinada, el traductor puede verse obligado a hacer concesiones espaciales, teniendo que alargar o acortar las intervenciones de los personajes para cuadrarlas dentro del espacio previsto para las mismas. También puede ocurrir que el traductor se vea obligado a no poder transmitir una determinada broma o un determinado juego de palabras en el mismo lugar que aparece en el TO, para lo que aprovechará alguna opción que se presente en el texto más adelante para poder “compensar” esa carencia por la que ha tenido que decantarse previamente (véase punto 3.3.1.2.2.).

Condicionado por estas limitaciones, el traductor de cómics se verá obligado a tomar toda una serie de decisiones, cuya finalidad última es que el lector meta otorgue un nivel elevado de aceptabilidad al texto que está manejando, es decir, las decisiones que tomará el traductor siempre perseguirán conseguir el máximo grado de aceptabilidad posible por parte de su lector. Sin embargo, no siempre se consigue este máximo grado de aceptabilidad, optándose en ocasiones por soluciones que merman dicho nivel de aceptabilidad e, incluso, por soluciones que resultan inadecuadas en cuanto a la interrelación texto / imagen o que suponen una desviación grave del mensaje expresado en el TO.

De esta forma, en este trabajo de investigación se ha desarrollado un sistema de evaluación de la calidad de la traducción basado en el concepto de aceptabilidad que permite analizar todos aquellos parámetros con los que se consigue aumentar, disminuir o neutralizar el nivel de aceptabilidad del TM ante sus lectores. Sin embargo, lo que no se debe olvidar es que el lector meta, que no tiene acceso ni muy probablemente conocimientos sobre el TO, puede llegar a recibir un mensaje al que, aunque contenga inexactitudes o desviaciones con

respecto al texto original, siga otorgándole un nivel elevado de aceptabilidad. Todo esto se traduce en que se debe realizar una evaluación de la calidad del texto teniendo en cuenta las dos vertientes, es decir, la visión del investigador y la del lector final, pudiendo no coincidir la escala del nivel de aceptabilidad utilizada por estos dos entes.

En definitiva, durante el proceso de recreación de un texto de naturaleza humorístico-cultural, como el analizado en este trabajo de investigación, el traductor debe plantearse que sus decisiones deberán ir encaminadas a conseguir el máximo nivel de aceptabilidad posible por parte del lector meta. Precisamente el nivel de aceptabilidad es el parámetro central a la hora de realizar la evaluación de la traducción de un texto como el que nos ocupa, es decir, a mayor nivel de aceptabilidad por parte del lector meta, más laboriosa se presupone la labor de “recreación” del texto.

8.6. Resumen

A continuación se presentan en la siguiente tabla los contenidos más importantes tratados en el capítulo 8:

EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE LA TRADUCCIÓN DEL CORPUS	
BASE METODOLÓGICA	Espíritu descriptivo-evaluativo + visión prescriptivista (teoría de Mayoral).
OBJETIVOS	<ul style="list-style-type: none"> • Describir todos aquellos parámetros que se han utilizado en la traducción para fomentar la aceptabilidad del TM entre sus lectores. • Detectar los posibles retos traductológicos que puedan haber surgido durante el proceso traductor. • Analizar posibles errores de traducción. • Proponer soluciones alternativas con las que se pueda favorecer el nivel de aceptabilidad, teniendo en cuenta las características propias del género del cómic.
PROCESO	<ol style="list-style-type: none"> 1) Presentar un cuestionario a la traductora. 2) Análisis contrastivo-traductológico (véanse Cap. 6 y 7). 3) Evaluación de la traducción en función del concepto de aceptabilidad: <ul style="list-style-type: none"> • Parámetros con los que se consigue fomentar el nivel de aceptabilidad del TM entre sus lectores: actualizaciones, amplificaciones en el TM (amplificaciones del registro coloquial en el TM y amplificaciones de expresiones coloquiales con rimas), adaptaciones culturales y creación rítmica. • Parámetros que resultan neutrales con respecto al nivel de aceptabilidad: atenuación y omisiones. • Parámetros con los que se consigue reducir el nivel de aceptabilidad: influencias de la comunidad lingüística vital o formativa del ente traductor, utilización de notas a pie de página, ausencia de traducciones y / o adaptaciones de marcas, calcos (calcos de expresión y calcos estructurales), inadecuaciones y desviaciones de traducción.

<p>CONCLUSIÓN: el concepto de “recreación” al servicio del concepto de aceptabilidad</p>	<ul style="list-style-type: none">• Definición de “recreación”: “crear o producir de nuevo algo” (DRAE: on-line).• Concepto traductológico del término “recreación”: El traductor debe ser capaz de crear un nuevo texto con el fin de conseguir el máximo nivel de aceptabilidad posible por parte del lector meta, teniendo en cuenta las limitaciones que presenta el género del cómic.• Fusión de los conceptos de aceptabilidad y recreación: A mayor nivel de aceptabilidad por parte del lector meta, más laboriosa se presupone la recreación del texto.
---	--

CONCLUSIONES

El periplo que se ha recorrido en este trabajo de investigación se ha ido perfilando en torno a tres grandes ejes: el humor, la cultura y la traducción, tomando como base el formato del cómic. Estos tres ejes se han ido entrelazando con la teoría traductológica-descriptivista de Gideon Toury de orientación hacia el polo meta (acercamiento de la traducción a la cultura del receptor de dicha traducción), para lo que este autor aboga por la elaboración de traducciones que fomenten el nivel de aceptabilidad por parte de sus lectores, de forma que los conceptos de “orientación hacia el polo meta” y “aceptabilidad” se determinan mutuamente. Toury parte de la premisa de que la intención de todo traductor consiste en que los receptores de su traducción se sientan plenamente identificados con el producto final, por lo que dicho producto debe encajar al máximo en la cultura receptora o CM sin que se produzca ningún tipo de sentimiento de extrañamiento o rechazo ante su texto. Dentro de un contexto mercantil, el traductor también es consciente de que su obra la ha encargado un determinado cliente que ha planteado unas directrices muy claras, por lo que sabe que debe ceñirse a los parámetros dictaminados por dicho cliente en su encargo. Todo este proceso culmina en un producto nacido en función de unas determinadas directrices marcadas por un ente externo y sobre el que el traductor vuelca su mejor saber hacer mediante la conjunción de las competencias que ha ido desarrollando a lo largo de su formación académica y laboral, siendo consciente en todo momento de los esfuerzos empleados para conseguir que los receptores de su obra se sientan identificados con ella.

En este trabajo de investigación se han intentado reflejar los retos traductológicos que plantea el cuatrinomio formado por la ecuación lengua-cultura-traducción-humor. Durante el proceso de traducción en el que se presentan estos parámetros, el traductor debe tomar conciencia de los retos que dicha ecuación plantea, debiendo adaptarse en todo momento al formato de texto con el que trabaja y a las directrices estipuladas en el encargo de traducción. La meta de todo este proceso es el concepto de “aceptabilidad”, es decir, el objetivo del traductor es conseguir que su trabajo se engarce lo más perfectamente posible en la cultura del receptor de la traducción, resultando un producto con un elevado nivel de aceptabilidad entre sus lectores. Básicamente, ésta es la idea que se

intenta transmitir en este trabajo de investigación, es decir, el traductor de un humor dotado de grandes marcas humorístico-culturales debe respetar en todo momento el formato de texto en el que se engarza su traducción, en este caso, el cómic, con todas las limitaciones que dicho formato presenta. Asimismo, su traducción se verá influida por las directrices estipuladas en el encargo de traducción. Por último, el traductor intentará en todo momento ofrecer un producto que goce del máximo nivel de aceptabilidad entre sus lectores, con el objetivo de que no se produzca ninguna sensación de extrañamiento o rechazo ante su texto.

Desde un punto de vista histórico, conviene recordar que el género del cómic, en el que se encuadra el corpus analizado en este trabajo de investigación, experimentó un gran auge a principios del siglo XX como elemento de entretenimiento popular, sobre todo, de un público infantil-juvenil. Sin embargo, hoy día, este género ha ido perdiendo adeptos, aunque también se observan excepciones como sucede con la enorme aceptación de los cómics de estilo *manga*. A pesar de estas excepciones, la realidad es que del entretenimiento que proporcionaban los cómics leídos se ha pasado hoy día a la proliferación de series de dibujos animados o videojuegos. De esta decadencia del cómic en términos de venta de ejemplares, se hace eco el propio Francisco Ibáñez, dibujante de los cómics internacionalmente conocidos de *Mortadelo y Filemón*, quien llega a afirmar que hoy día ha dejado de constatarse la presencia física de los cómics en los quioscos.

Este cambio de tendencia del medio escrito al audiovisual está teniendo una serie de consecuencias muy evidentes en nuestra sociedad, tales como el descenso cada vez más acusado de la costumbre de la lectura entre los más jóvenes. En su día, los cómics constituían el mejor acercamiento de los niños y adolescentes al sano hábito de la lectura. Hoy día, sin embargo, este hábito se ha ido perdiendo hasta límites insospechados. El cómic ha sido, en definitiva, un género que ha marcado la memoria visual de un gran número de generaciones que casi han aprendido a leer, a reír y a entender muchos conceptos de su realidad cotidiana gracias a estas obras. Este hecho unido a la importancia de la risa dentro de una sociedad que ha aprendido básicamente a sobrevivir con el estrés del ordenador y los videojuegos son los parámetros fundamentales que conducen al origen más profundo de este trabajo de investigación.

Más allá de planteamientos sociológicos, el cómic es un género con unas características muy determinadas que lo definen como un tipo de narrativa singular. Estas características son una estructura predominantemente narrativa con una función lúdica, la integración de elementos verbales e icónicos (cartuchos, bocadillos, onomatopeyas, etc.), la aplicación de un código específico de lectura y la orientación a una difusión masiva. Todas estas características lo convierten en un género con un formato visual muy determinado.

Entrelazando el mundo del cómic con el ámbito traductológico, este género plantea toda una serie de retos al traductor basados principalmente en este formato tan característico. Dichos retos se ven reflejados en la constatación de una serie de limitaciones que determinan en todo momento la labor del ente traductor. Estas limitaciones pueden estar relacionadas con el formato (limitación de espacio e interrelación texto / imagen) o con elementos lingüísticos tales como la proliferación de onomatopeyas en estos textos, las dificultades que rodean a la traducción de títulos y nombres propios o la utilización de un lenguaje tabú. También puede tratarse de limitaciones contextuales basadas principalmente en las diferencias que puedan constatarse tanto en el terreno del contexto situacional como del contexto sociocultural y de limitaciones pragmático-culturales en las que la influencia de la interrelación texto / imagen y la prevalencia de la función lúdica ejercen una labor determinante.

Esta función lúdica a la que se acaba de hacer referencia enlaza directamente con la importancia del humor en los cómics. La capacidad de crear y percibir humor es innata al ser humano y, en la mayoría de los casos, incluso necesaria en términos de salud. Según las teorías psicológicas más consolidadas, el humor en el ser humano puede presentar tres variantes: a) superioridad / denigración, b) incongruencia y c) reserva / control frente a alivio / descarga. En el caso de la superioridad / denigración, se produce humor al tomar como referente el sentimiento de superioridad de una persona o grupo con respecto a otros grupos. Como su propio nombre indica, el fenómeno de la incongruencia explica el hecho de que se produzca humor tomando como referente situaciones o hechos que resultan incongruentes según los parámetros socioculturales establecidos. Por último, la teoría de la reserva / control frente a alivio / descarga explica el fenómeno del humor en función de la necesidad del ser humano de dejar de lado el autocontrol que exige la sociedad en la que se desenvuelve.

Estas tres teorías se engarzan en cualquier tipo de cultura, es decir, el humor es un fenómeno universal que, como tal, aparece en cualquier sociedad con cualquiera de estas tres manifestaciones. Partiendo de esta base, se podría hablar de dos variantes del humor: una variante universal y otra local. Dentro de la primera variante, se considera que existen marcas humorísticas que producirían humor en cualquier cultura, mientras que, en la segunda variante, el componente cultural desempeña una labor tremendamente importante, ya que dichas marcas humorísticas únicamente se entenderían dentro de un ambiente sociocultural concreto.

Enlazando el tema del humor con el ámbito traductológico, cabe destacar el hecho de que durante años se ha planteado el debate sobre la supuesta intraducibilidad del humor. De hecho, hay autores que se muestran optimistas con respecto a esta cuestión, mientras que otros se posicionan en contra de la traducibilidad del humor. A lo largo de los últimos años de investigación traductológica, esta (in)traducibilidad del humor se ha planteado en ocasiones tanto como un problema de índole cultural como, en otras ocasiones, como una cuestión puramente lingüística.

En este contexto, la premisa de la que el investigador debe partir es del hecho de que, para que se produzca un efecto humorístico, emisores y receptores deben compartir una base de conocimientos, sin la que el receptor no será capaz de inferir el mensaje del receptor total o parcialmente. La cuestión traductológica que cabe plantearse, partiendo de esta premisa, es si el traductor es capaz de crear un proceso cognitivo similar en el TM que el que se produce entre emisores y receptores del TO. La complejidad traductológica de este planteamiento reside en el hecho de que el emisor del TO procede de una CO cuyas premisas lingüístico-culturales probablemente no coinciden con la cultura del receptor meta (CM), convirtiéndose esta situación en todo un reto para el traductor. Siendo consciente el traductor de esta realidad, ¿por qué no va a ser capaz de seleccionar un protocolo de actuación mediante el cual pueda crearse en su traducción un proceso cognitivo igual o similar al que se aprecia en el TO? Definitivamente, en este trabajo de investigación se aboga por la defensa de la traducibilidad del humor, independientemente del par de lenguas que se barajen, aunque debiendo el traductor seleccionar determinados protocolos de actuación según cada caso y, muy probablemente, teniendo que agregar grandes dosis de creatividad. Ante la

situación de tener que enfrentarse a cualquier texto humorístico, el protocolo que debe seguir el traductor es plantearse, en primer lugar, si lo que se pretende con su traducción es reproducir literalmente el mensaje del original o adaptarlo a la CM, decisión ante la que el encargo de traducción desempeña un papel crucial. En el caso de que la función de la traducción no consista en reproducir literalmente el mensaje del TO, la labor del ente traductor consistirá en ofrecer la mejor traducción posible en términos de aceptabilidad. Para conseguir esta traducción funcional conforme al concepto de aceptabilidad, dentro de su protocolo de actuación, el traductor deberá realizar un análisis exhaustivo del TO para abstraer el proceso cognitivo empleado en dicho texto e identificar si, en primer lugar, una traducción literal produciría el mismo efecto en el lector meta. En caso contrario, el traductor dispondrá de toda una serie de mecanismos traductológicos para poder ofrecer al lector final el proceso cognitivo más similar posible al ofrecido en el TO o, en su caso, un proceso cognitivo nuevo con el que poder producir el mismo efecto que en dicho texto original, para lo que el traductor, además de sus dotes traductológicas, deberá demostrar altas dosis de creatividad.

También a favor de la traducibilidad del humor se ubican teorías como la denominada *General Theory of Verbal Humor* (GTVH) de Attardo y Raskin (1991 y 2002), el enfoque pragmático de Leo Hickey (n.d.), así como las investigaciones de Fuentes (2000) y de Santana (2006). Todas estas investigaciones dan testimonio de que las corrientes actuales se muestran a favor de la posibilidad de traducir el humor. Cada una de estas investigaciones utiliza diferentes nomenclaturas para plasmar los mecanismos de los que se vale el ser humano para producir humor, además de enfatizar la necesidad, en el caso de la traducción, de realizar un análisis exhaustivo del TO con el objetivo de que el ente traductor pueda seleccionar el protocolo de actuación que considere oportuno a la hora de transmitir el efecto humorístico al lector de la traducción.

Volviendo de nuevo a la ecuación de lengua-cultura-humor-traducción, conviene recordar la importancia de las marcas culturales dentro de la traducción del humor. Como se ha comentado anteriormente, el humor puede presentar también un carácter local, de forma que las características de la cultura en la que se produce y se percibe dicho humor desempeñan una labor decisiva. En este contexto, las marcas culturales o culturemas también han sido objeto de análisis traductológico debido al enorme reto que plantean al ente traductor. A la hora de

traducir estas marcas culturales, el traductor puede seleccionar toda una serie de protocolos de actuación que, según el Prof. Martin B. Fischer (n.d.), pueden incluir la transcripción del original, la utilización de la transcripción parcial y completa añadiendo una explicación, la traducción palabra por palabra, la traducción por un término parecido o funcionalmente equivalente en la LM, la paráfrasis o la omisión. La cuestión que cabría plantearse a este respecto es si de lo que se trata en la traducción de este tipo de marcas es de acercarle al lector meta la cultura reflejada en el TO o adaptar el TO a la CM, es decir, ¿se trata de una orientación hacia la CO (traducción extranjerizante) o hacia la CM (traducción domesticante)? Una vez más, la respuesta a esta cuestión podría encontrarse en las directrices estipuladas en el encargo de traducción.

En definitiva, en lo que respecta a las marcas culturales el traductor debe mostrar una doble vertiente de fidelidad al original y al encargo de traducción, por una parte, y de potenciación del nivel de aceptabilidad por parte del lector final, por otra, intentando huir siempre de los denominados “culture bumps” o “baches culturales” (Leppihalme 1997: 4), es decir, de las interferencias producidas en el lector meta al no entender una marca cultural del texto.

En este trabajo de investigación se ha intentado encuadrar la ecuación formada por los elementos lengua-cultura-humor-traducción dentro del formato del cómic al analizar el volumen del autor alemán Walter Moers titulado *Kleines Arschloch* en comparación con su traducción al castellano. La elección del corpus se justifica por la gran presencia de marcas humorístico-culturales que presenta y que reflejan tanto marcas universales como marcas de carácter local, es decir, encuadradas dentro de la cultura alemana. De esta forma, en este trabajo de investigación se ha tratado el trasvase del efecto humorístico del alemán como lengua de partida hacia el castellano como lengua de llegada, quedando constancia tanto de un humor de carácter universal en el que se engloban ambas culturas como de un humor más localizado en la cultura alemana que, en muchas ocasiones y debido principalmente a la presuposición de un lector adulto que conoce los resquicios de una cultura europea común, no llega a suponer ningún problema de traslado comunicativo.

Además de la enorme presencia de marcas humorístico-culturales tanto de carácter universal como local, otro de los motivos que justifican la elección de dicho volumen es la presencia de un gran desfase registrado entre el éxito

comercial cosechado en los países germanoparlantes y anglófonos en comparación con la escasa repercusión de dicho volumen en el ámbito hispanohablante. La cuestión que se plantea con el desfase comercial registrado y la aparición de fuertes marcas humorístico-culturales ponen al investigador sobre la pista de que, además de cuestiones externas a la propia traducción, tales como la elección de un determinado formato en la versión castellana, ciertos factores inherentes al texto traducido pueden provocar la detección de un reducido nivel de aceptabilidad por parte del lector meta.

Para detectar el nivel de aceptabilidad que presenta el corpus en su versión castellana y, por ende, los esfuerzos por orientar el producto final al polo meta por parte del ente traductor, en este trabajo de investigación se propone un análisis contrastivo-traductológico-evaluativo en el que se aúna el método analítico de Toury (2004) de “segmentos que reemplazan + segmentos reemplazados”, el análisis de Nord (1991) de aspectos intratextuales y extratextuales y el concepto de análisis contrastivo-evaluativo desarrollado por Santana (2006).

En el análisis propuesto en este trabajo de investigación se describe, en primer lugar, una fase previa al análisis propiamente dicho formada por un procedimiento inicial de lecturas en las que el investigador se convierte en un “mero lector final” con el objetivo de detectar intuitivamente el nivel de aceptabilidad del texto para, posteriormente, encontrar explicaciones lingüístico-traductológicas a dicho nivel. Dentro de esta fase previa al análisis, se decidió contactar con la traductora del corpus para conocer de primera mano tanto información acerca de su formación profesional como acerca del encargo de traducción y de los diferentes protocolos de actuación seguidos en la traducción del texto, evitando así la elaboración de conjeturas no contrastadas. También en esta fase previa al análisis, se ha procedido a analizar los fundamentos humorísticos del corpus con el objetivo de intentar dilucidar la aparición de posibles retos traductológicos relativos a las marcas humorístico-culturales, constatándose que dichas marcas se encuadran tanto en el marco universal de la sociedad actual como en el marco local de la sociedad alemana de finales del siglo XX.

Una vez concluida esta fase previa, se ha procedido a detallar las fases propiamente dichas del análisis contrastivo-traductológico-evaluativo que consisten básicamente en un análisis de los aspectos macrotextuales (contexto

histórico, tipología textual, funciones del lenguaje, campo, tenor, modo, intención del autor y presuposiciones) y microtextuales (coherencia, cohesión, características suprasegmentales, morfológicas, sintácticas, léxico-semánticas, pragmático-culturales y marcas sociolectales y geolectales). En todo momento se ha procedido al análisis de estos elementos comparando el TO con sus correspondientes soluciones del TM y aplicando una fundamentación traductológica, de ahí el concepto de análisis contrastivo-traductológico. La calificación de “evaluativo” se refiere al hecho de que este análisis culmina con una evaluación de la calidad de la traducción propuesta en función del concepto de aceptabilidad.

Dentro de la contextualización del corpus (en los aspectos macrotextuales), se ha hecho especial hincapié en la trama del corpus en la que se narran las vivencias de un adolescente picarón que dedica su tiempo a realizar críticas desgarradoras de la sociedad actual, en general, y de la alemana, en particular. Ya que el contexto histórico en el que se desarrolla la trama se sitúa en la época de la separación de las dos Alemanias, momento también de la elaboración del cómic, en el corpus se producen varias referencias a este proceso histórico. La traducción, sin embargo, se sitúa algunos años después (concretamente en el año 2001), por lo que la sensación de acronía del lector meta es constante.

En lo que concierne a los aspectos microtextuales, cabe destacar que, tanto en el caso de la cohesión como de la coherencia, se podrían establecer dos niveles: suprasegmental e infrasegmental. Dentro del nivel suprasegmental se podría analizar cada historia como un todo (recuérdese que el corpus se divide en 16 historias independientes), mientras que en el plano infrasegmental se prestaría especial atención al análisis de los fenómenos de cohesión y coherencia que se constatan en cada una de las viñetas y entre las viñetas más próximas. También dentro de los aspectos microtextuales, se ha prestado especial atención a las características suprasegmentales que aparecen en el corpus. Dentro de estas características suprasegmentales, cabe destacar la aparición de unos elementos fonético-fonológicos muy característicos del cómic, tales como las interjecciones y las onomatopeyas, en cuyo caso el ente traductor ha optado mayoritariamente por una adaptación sonora a la CM con el objetivo de generar un elevado nivel de aceptabilidad. El mismo fenómeno se aprecia también en la aparición de rimas y juegos de palabras de naturaleza fonético-fonológica. Mientras en el caso de las

rimas la traductora ha intentado rehuir de la literalidad, desplegando enormes dosis de creatividad y desviándose mínimamente del mensaje original, en el caso de los juegos de palabras de naturaleza fonético-fonológica el protocolo de actuación utilizado ha sido el de la literalidad, aunque generándose el mismo efecto en el lector del TO que en el lector del TM. Estos intentos por mantener el mismo efecto tanto en el lector del TO como en el del TM se pueden aplicar también a los elementos ortográficos, en cuyo análisis se percibe el afán por parte del ente traductor de transmitir el mismo tono reflejado en la ortografía, coincidiendo tanto en el TO como el TM los protocolos de actuación utilizados, tales como el alargamiento o repetición de grafías con objeto de generar un tono melódico. La misma coincidencia en los protocolos de actuación se observa también en el terreno de la puntuación. Siguiendo dentro de los aspectos microtextuales, en el plano morfológico resulta interesante señalar la aparición de términos compuestos en el TO como elementos típicos de una lengua sintética como la alemana, mientras que en el TM se opta por la utilización de otro tipo de estructuras (sintagmas nominales o sintagmas nominales acompañados de estructuras preposicionales). Dentro del ámbito morfológico, resulta también importante indicar que, en la mayoría de los casos, se consigue mantener en ambos textos el registro coloquial que caracteriza al corpus, generándose así un elevado nivel de aceptabilidad por parte del lector. Sin embargo, en los casos en los que el ente traductor se decanta por utilizar una estructura similar a la de la versión original y opta, por ejemplo, por una sucesión de adjetivos a modo de epítetos como solución a los compuestos alemanes, el nivel de aceptabilidad se ve reducido debido al efecto de extrañamiento que estas estructuras provocan en el lector.

El registro coloquial al que se acaba de hacer referencia se refleja también en el plano sintáctico, traducándose en la utilización de oraciones cortas y concisas que, en ocasiones, contrastan con oraciones largas y complejas emitidas normalmente por el personaje protagonista. En la mayoría de los casos, el ente traductor ha optado por una traducción literal, por lo que principalmente en aquellas oraciones en las que se aprecia una cierta complejidad sintáctica, coincidiendo ésta con la utilización de un registro más elevado, se genera una comprensión deficiente del mensaje por parte del lector meta, el consiguiente efecto de extrañamiento y la reducción del nivel de aceptabilidad.

En el plano léxico-semántico, este registro coloquial se ve reflejado en la aparición de los campos semánticos de lo soez, lo cruel y lo sexual. Dentro del campo semántico denominado de “lo soez”, cabe destacar la aparición de toda una serie de insultos que se suceden a lo largo de la obra empezando por la elección del propio título del volumen. El campo semántico de “lo cruel” se aprecia tanto de forma implícita (con la descripción de realidades que recuerdan a otras épocas en las que imperaba la crueldad del ser humano) como explícita (mediante la utilización de determinados términos). En el campo semántico de “lo sexual” se detecta un total desprecio por las manifestaciones sexuales entre adultos, así como el estupor que suscitan enfermedades de transmisión sexual como el sida. Al igual que se aprecia en niveles anteriores, en este plano también se opta, en la mayoría de los casos, por una traducción literal. Aparte de los campos semánticos ya mencionados, dentro del nivel léxico-semántico, también cabe destacar la importancia que tienen en el corpus los juegos de palabras de base semántica, en cuyo caso el ente traductor se ha vuelto a decantar por una traducción literal, sin que se consiga compensar siempre la carga humorística de los juegos de palabras presentes en el TO.

En el plano pragmático-cultural, se ha seguido en este trabajo de investigación la división propuesta por Marta Mateo (1995) conforme a la cual se efectúa una distinción entre marcas socio-culturales, marcas lingüístico-discursivas, marcas histórico-políticas y marcas artístico-literarias. Dentro de las marcas socio-culturales se distingue entre marcas universales (valores de la sociedad actual tales como la importancia de las apariencias, la obsesión por la comida ecológica, las adicciones, la pedofilia y los prejuicios ante la homosexualidad) y marcas socio-culturales alemanas (RDA y el fenómeno de la inmigración en Alemania). Dentro de las marcas lingüístico-discursivas se han analizado las diferencias de registro que se reflejan en el corpus, así como el tratamiento que se le dispensa a los nombres propios, prestando especial atención a los nombres propios de personas (personajes con nombres bíblicos, personajes de novela, personajes con nombres alemanes, personajes con contenido metafórico y sobrenombres), a los nombres propios de objetos y a los nombres propios de instituciones. Como marcas histórico-políticas se ha vuelto a hacer una distinción entre marcas universales (tales como la descripción en el corpus de una serie de acontecimientos históricos de repercusión mundial y la aparición de

figuras y denominaciones políticas reconocidas internacionalmente) y marcas alemanas (régimen nacionalsocialista, batalla de Stalingrado, ámbito político de la RDA y tensiones entre el bloque occidental y oriental). Como marcas artístico-literarias, en el corpus se hace referencia a las aventuras de dos personajes de cómic tan internacionalmente conocidos como Astérix y Obélix, así como al personaje de Mefistófeles de la obra *Fausto* de Goethe.

Como últimas características dentro de los aspectos microtextuales, se han analizado una serie de fenómenos que en este trabajo de investigación se han denominado “características lectales”, utilizándose esta expresión como hiperónimo de toda una serie de parámetros sociolectales y geolectales que aparecen en el corpus. Estas características lectales se han analizado tanto en el plano microtextual como macrotextual, ubicándose en el plano microtextual todos aquellos aspectos lectales que dependen directamente del tipo de texto o de la trama que se está describiendo en dicho texto, mientras que en el ámbito macrotextual se ubican los diferentes aspectos sociolectales y geolectales que se pueden extraer del texto en relación con la figura del autor original y del ente traductor. Dentro de las marcas sociolectales, en el plano microtextual ha resultado interesante la constatación de abreviaturas relativas al sistema educativo tanto en el TO como en el TM que se han ubicado como características de un grupo social adolescente en un contexto escolar. Dentro del plano microtextual, las marcas geolectales más relevantes son las que caracterizan a la imitación del acento de unos ciudadanos de Europa del Este que hacen acto de presencia en una de las historias del corpus, en cuyo caso, tanto en el TO como en el TM, se ha procedido a utilizar los diferentes mecanismos de cada lengua para reflejar la forma de hablar de estos ciudadanos. Dentro del plano macrotextual, se parte de la base de que los personajes poseen el estatus de entes particulares e independientes de la figura de su creador, aunque resulta obvio pensar que en las obras se reflejan marcas lectales que ayudan a conocer tanto al autor del TO como al ente traductor, responsable del TM. En el corpus analizado en este trabajo de investigación no se observa ninguna marca lectal relativa al autor original, aunque sí se puede llegar a la conclusión de que dicho autor sabe retratar perfectamente las marcas sociolectales pertenecientes al entorno escolar y las marcas geolectales de determinados personajes. Teniendo en cuenta el TM y gracias a ciertas marcas lectales, tales como un uso leísta o la utilización adverbial de ciertos adjetivos, se

extrae información acerca de la proveniencia geográfica o formativa del ente traductor.

Una vez concluida la fase contrastivo-traductológica, conviene recordar que la finalidad última de este análisis es la evaluación de la calidad de la traducción del corpus en función del criterio de aceptabilidad, por lo que en este trabajo de investigación se ha optado por identificar aquellos parámetros con los que se consigue fomentar el nivel de aceptabilidad del TM entre sus lectores (actualizaciones, amplificaciones del registro coloquial en el TM y de expresiones coloquiales con rimas, adaptaciones culturales y creación rítmica), parámetros que resultan neutrales con respecto al nivel de aceptabilidad (atenuación y omisiones) y parámetros con los que se reduce el nivel de aceptabilidad (influencias de la comunidad lingüística vital o formativa del ente traductor, notas a pie de página, ausencia de traducciones y / o adaptaciones de marcas, calcos, inadecuaciones y desviaciones de traducción).

La conclusión que se deriva de este análisis contrastivo-traductológico-evaluativo es que, además de parámetros externos a la traducción propiamente dicha tales como el formato seleccionado o la escasa promoción del cómic en cuestión, la traducción provoca, en determinados momentos, cierto grado de extrañeza en el lector generándose una merma del nivel de aceptabilidad del TM. La cuestión que cabría plantearse, llegados a este punto, es si, al incluir propuestas alternativas en dicho TM para elevar el nivel de aceptabilidad, se conseguiría una mayor repercusión del corpus en el mercado hispanoparlante. La respuesta a esta cuestión no es fácil, ya que, además de planteamientos puramente traductológicos, en el mercado se barajan multitud de variables de las que depende el éxito o fracaso de un determinado producto. De lo que no cabe la menor duda, sin embargo, es del hecho de que una traducción con un elevado nivel de aceptabilidad es capaz de encajar mejor en la CM que otra versión que produzca extrañamiento en el lector. Si a esto se añade el hecho de que el TO se encuentre dotado de una gran carga humorístico-cultural, además de perseguir el traductor el mayor nivel de aceptabilidad posible, deberá desplegar grandes dosis de creatividad con el fin de recrear en el lector meta el mismo efecto humorístico que en el lector original.

Tras la descripción de todo el periplo seguido en este trabajo de investigación, se desemboca en la corroboración de las hipótesis de partida. En

estas hipótesis se incluía el hecho de que el desfase de éxito comercial del corpus dentro de los marcos germanoparlante y anglófono en comparación con el marco hispanoparlante se debe no sólo a aspectos externos a la traducción, sino también a otra serie de características inherentes a dicha traducción con las que no se consigue el nivel de aceptabilidad deseado. Tal y como también se ha corroborado a lo largo de este periplo, el humor que caracteriza al corpus presenta una gran carga cultural que puede ubicarse tanto dentro de un marco universal como local. También dentro de las hipótesis iniciales se partía de la base de que, en los cómics, la interrelación texto / imagen es un factor esencial que determina que el traductor se decante por determinadas soluciones de traducción. Las alusiones y marcas culturales también se someten a diferentes soluciones de traducción, al igual que la traducción de las marcas humorísticas, en cuyo proceso de traducción suele perderse carga humorística que el traductor intenta compensar en otros lugares del texto. Como soluciones de traducción, las notas a pie de página suelen resultar poco efectivas en términos de aceptabilidad, ya que dispersan la carga humorístico-cultural del texto. Otra solución de traducción que puede resultar poco acertada en términos de aceptabilidad es la traducción literal de ciertas expresiones y / o juegos de palabras, ya que se generan dificultades de comprensión por parte del lector final. Otra hipótesis de la que se partía es del hecho de que el nivel de aceptabilidad por parte del lector meta se ve mermado en aquellos pasajes que parecen haber supuesto un problema o reto de traducción. De hecho, estos posibles problemas o retos de traducción planteados durante el proceso traductor se han tratado en esta investigación no sólo como meros problemas de transferencia lingüística y / o traductológica, sino como parámetros que, en el conjunto de la obra, permiten otorgar al lector meta un determinado nivel de aceptabilidad al texto. Por último, otra de las hipótesis descritas al comienzo de este trabajo de investigación consiste en el hecho de que el traductor de este tipo de textos de gran carga humorístico-cultural debe desplegar grandes dosis de imaginación, con el fin de provocar en el lector meta el mismo efecto que el TO en su lector, quedando este aspecto también corroborado a lo largo de este periplo.

Además de la confirmación de todas estas hipótesis, en este estudio se parte también de la premisa de que se trata del inicio de una investigación que puede presentar multitud de variantes. En primer lugar, este trabajo supone el

inicio de una investigación acerca del nivel de aceptabilidad de textos impregnados de una fuerte carga humorístico-cultural. En una investigación de esta índole podrían seleccionarse textos ya traducidos, tal y como se ha planteado en el presente estudio, y analizar su nivel de aceptabilidad, tanto asemejando la figura del investigador al “mero lector final” como proponiendo el análisis del nivel de aceptabilidad de dichos textos tomando como referencia determinados grupos de población. En este segundo caso, se podría llevar a cabo un análisis muy exhaustivo en el que se analizase el nivel de aceptabilidad conforme a una serie de grupos objetivo con determinadas características en común, es decir, se podría realizar el análisis del nivel de aceptabilidad de determinados textos en función de la edad de los lectores, el sexo o la formación. De esta forma, si se analizase un texto humorístico destinado al público infantil, se podría comprobar el nivel de aceptabilidad que dicho texto refiere en un determinado rango de edad. En el caso de que se tratase de un texto humorístico para adultos, se podría observar el nivel de aceptabilidad en un grupo objetivo con un determinado rango de edad, además de analizar la aceptabilidad que determinadas propuestas sugieren con respecto al sexo del lector. Otra vía de investigación consistiría en determinar grupos objetivo según el parámetro de la formación de los lectores, teniendo, por ejemplo, en cuenta el nivel de formación lingüística y / o traductológica de dichos lectores, de forma que se partiría de la base de que los lectores con esta formación serían mucho más críticos en lo que concierne al parámetro de la aceptabilidad que otro tipo de lectores con una formación ajena al ámbito lingüístico-traductológico.

En estos casos en los que se utilizarían como muestra determinados grupos objetivo, se podría incluso realizar un macroestudio estadístico con el que se podría evaluar la importancia de la constatación de un determinado nivel de aceptabilidad de la traducción en la percepción del producto. La metodología utilizada con estos grupos objetivo podría ser la de cuestionarios mediante los que los diferentes grupos de lectores pudiesen identificar aquellos pasajes en los que la traducción les hubiese parecido “extraña” después de haber procedido a una lectura continua. En estos cuestionarios debería primar la respuesta intuitiva de los lectores, es decir, que dichos lectores se dejasen llevar por sus primeras impresiones y no por un proceso meditado de elaboración de respuestas. En definitiva, en este estudio debería primar el hecho de que el lector no estuviese

condicionado para ejercer su labor de lectura continuada con total normalidad, ya que dichos condicionamientos contravendrían el principio de la lectura intuitiva.

En el caso de que se tratase de cómics, por ejemplo, se podría sustentar esta labor de lectura intuitiva en cuestionarios individuales para cada historia, de forma que el lector tendría que cumplimentar dicho cuestionario una vez hubiese leído la secuencia correspondiente. Con este método se obliga al lector a leer de forma natural toda una historia para después volver sobre sus propios pasos. En los cuestionarios que los grupos de lectores tendrían que cumplimentar las preguntas irían encaminadas a la detección de aquellos pasajes en los que se hubiese conseguido el efecto humorístico, distinguiéndolos de aquellos otros en los que se intuye una intención humorística que el lector no considera conseguida, además de la detección de referencias culturales y su clasificación como familiares o no familiares al lector. Por último, en el cuestionario se podría incluir también la detección de aquellos pasajes que, por una razón u otra, han resultado extraños al lector, intentando dilucidar posteriormente el investigador si dichos pasajes coinciden con algún problema o reto traductológico.

Además de esta posibilidad de investigación contrastiva entre textos origen y sus correspondientes traducciones, también cabe la posibilidad de seguir una línea de investigación en la que se seleccionen textos dotados de una gran carga humorístico-cultural que aún no han sido traducidos al castellano, tal y como sucede, por ejemplo, con los cómics sobre la figura de Adolf Hitler de Walter Moers. En estos casos en los que no exista aún una traducción se pueden proponer tres versiones, siguiendo el enfoque pragmático de Leo Hickey (n.d.): una versión domesticante con la que se acercaría el texto al lector meta, otra versión extranjerizante, cuyo objetivo primario consistiría en acercar al lector a la CO y otra versión mixta (con rasgos domesticantes y extranjerizantes), en la que primaría la oferta de explicaciones al lector meta con el fin de facilitarle la comprensión del mensaje. Una vez efectuadas y analizadas estas tres versiones, se procedería a analizar el nivel de aceptabilidad de cada una de dichas versiones.

Tras haber realizado las diferentes versiones, se podría conjugar de nuevo esta vía de investigación con el estudio estadístico, de forma que se procedería a realizar el estudio anteriormente mencionado con grupos objetivo con el fin de observar el grado de aceptabilidad que presentan las diferentes versiones. También dentro de esta variante investigadora, se podría recurrir a la vertiente

experimental y analizar, por ejemplo, los diferentes borradores de las versiones citadas anteriormente que se hubiesen utilizado a lo largo del proceso traductor, de forma que el investigador pudiese tomar conciencia de la evolución de su trabajo hacia una traducción con unas determinadas características.

Otra posibilidad de ampliación de esta investigación se centraría en el aspecto didáctico del análisis de textos humorístico-culturales en el ámbito de la clase de Traducción, siguiendo la estela de autores como Shipley (2007). Este enfoque didáctico podría consistir en plantearles a los propios alumnos la posibilidad de actuar ellos mismos como investigadores y realizar traducciones tanto domesticantes como extranjerizantes de aquellos textos que aún no cuenten con traducción al castellano para, posteriormente, analizar su nivel de aceptabilidad. Con aquellos textos ya traducidos, se les podría plantear la actitud crítica de analizar el nivel de aceptabilidad que otorgarían al TM correspondiente. Este análisis del nivel de aceptabilidad de los textos ya traducidos podría realizarse siguiendo un patrón de preguntas guiadas del tipo “¿cumple la traducción las instrucciones y los requisitos del encargo de traducción?”, “¿cuenta la traducción con un nivel aceptable de idiomática?”, “¿ha conseguido la traducción producir el mismo efecto en los lectores del TM que el TO produce en sus lectores (orientación al polo meta)?” o “¿considera que el nivel de aceptabilidad por parte del lector meta es elevado / reducido?”. De cualquier forma, la Didáctica supone en sí misma toda una disciplina merecedora de un estudio pormenorizado que no es el objetivo de este trabajo de investigación, por lo que únicamente se plantea en este punto la posibilidad de investigar en esta dirección.

En definitiva, en este trabajo de investigación se ha pretendido desempolvar el fantástico mundo del cómic del desván oscuro en el que se ha encontrado estos últimos años. Como objeto del presente estudio se ha optado por un corpus alemán de gran repercusión mediática y cultural en países germanoparlantes que, sin embargo, no ha logrado calar en el lector hispanohablante.

Una vez analizadas las posibles causas de este desfase de éxito comercial, la investigación se ha centrado en la traducción de marcas humorístico-culturales y los problemas o retos de traducción que dichas marcas presentan al ente traductor (partiendo de la cultura alemana como CO y la española como CM)

para, posteriormente, analizar el nivel de aceptabilidad que el lector otorga al texto final.

Para ofrecer un análisis de carácter funcional y sistemático, en este trabajo de investigación se ha abogado por una vertiente de naturaleza contrastiva (comparación de segmentos significativos del TO y TM), traductológica (argumentación traductológica de los resultados derivados de dicha comparación que se aleja de la mera gramática contrastiva) y evaluativa (culminación del análisis en una evaluación de la calidad de la traducción) mediante la que se pretende analizar el nivel de aceptabilidad de la traducción de un determinado corpus y, por ende, observar si el ente traductor ha conseguido orientar su producto hacia el polo meta, partiendo de la figura del investigador como un “mero lector final” que, posteriormente, desarrolla toda una labor analítico-traductológica.

Tras los análisis efectuados, resulta importante señalar que, en algunos pasajes, se detecta la posibilidad de haber optado por otras fórmulas que probablemente hubiesen aumentado el nivel de aceptabilidad por parte del lector meta, de forma que en el tipo de análisis efectuado se ha procedido a fusionar la vertiente descriptivista anteriormente mencionada con otra de naturaleza prescriptiva, siguiendo así la estela de autores como Mayoral (2001). Conforme a este autor, toda traducción es siempre mejorable, afirmación que, trasladada al objeto del presente estudio, se transforma en la constatación de que toda traducción siempre puede orientarse un poco más hacia la CM para producir un nivel mayor de aceptabilidad entre sus lectores. El ente traductor debe ser consciente de este hecho e intentar ir siempre a la búsqueda de una traducción con la que se fomente el mayor grado de aceptabilidad posible entre sus lectores. El investigador, por su parte, puede situarse artificialmente como potencial traductor y, como se ha puesto de manifiesto en la presente investigación, actuar *a posteriori* para analizar qué protocolos de actuación ha utilizado un determinado ente traductor para generar dicho máximo grado de aceptabilidad entre sus lectores. Sin embargo, como también se ha matizado al plantear las posibles vías de continuación de esta investigación, el investigador puede elaborar su investigación *a priori* y actuar como traductor primigenio de todas aquellas obras que aún no se han traducido para realizar diferentes ofertas de traducción de las que, posteriormente, podrá analizar su nivel de aceptabilidad.

Desde este trabajo de investigación, por tanto, se insta a los traductores en general y a los traductores de cómics, en particular, a realizar una búsqueda incesante de soluciones de traducción con las que se consiga el mayor grado de aceptabilidad posible para el lector meta, con el objetivo de que la traducción no suponga ninguna traba para el éxito comercial del texto en cuestión. Además, partiendo de la defensa de la traducibilidad del humor que se realiza en este trabajo de investigación, desde el presente estudio se aboga por la elaboración de traducciones creativas que consigan “enganchar” al lector de textos en los que se detecte un gran número de marcas humorístico-culturales, es decir, traducciones con las que los lectores meta se sientan identificados (es decir, ante las que no sientan ningún efecto de extrañamiento), independientemente del par de lenguas que se estén manejando y de la supuesta distancia cultural que exista entre las culturas de origen y las de llegada.

Por otra parte, también desde este trabajo de investigación se defiende la búsqueda incesante por parte del traductor de soluciones funcionales (con las que se consiga un gran nivel de aceptabilidad) a la hora de traducir hacia el castellano textos en lengua alemana en los que se detecte un gran número de marcas humorístico-culturales. Tal y como se ha corroborado también en este trabajo de investigación, el trasvase del efecto humorístico de marcas tanto universales como locales desde el mundo germanoparlante hacia la cultura española es perfectamente factible si se utilizan protocolos de actuación con los que se sepa aunar los marcos culturales de ambas realidades.

Por último, en lo que al mundo del cómic se refiere, desde este trabajo de investigación también se invita a las editoriales españolas a seguir indagando dentro del mercado europeo con el fin de analizar la posibilidad de lanzamiento de dichos volúmenes en el mercado hispanoparlante, partiendo de la realización de una traducción con el nivel máximo de aceptabilidad y la suficiente inversión comercial. Con la entrada de estos nuevos volúmenes en el mercado hispanoparlante se conseguirá, además de fortalecer un género que no disfruta de su mejor momento, enriquecer la cultura española con la llegada de nuevos marcos humorístico-culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

MOERS, W. (1990), *Kleines Arschloch*, Fráncfort del Meno: Eichborn, 15ª ed., 2006.

MOERS, W. (2001), *El pequeño hijoputa* (traducción de M.D. Pérez Pablos), Barcelona: La Cúpula.

Estudios

ALFIE, D. ET AL. (1982), *El cómic es algo serio*, México: Eufesa.

ÁLVARO ROLDÁN, C. (2006), “Un bromista en el búnker”, *El Mundo*, 02/11/06, en: http://www.elmundo.es/papel/2006/11/02/cultura/2045355_impresora.html [Última consulta: 06/04/08].

ANÓNIMO (1554), *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid: Akal, 15ª ed., 1997.

ARCHER, C. M. (1986), “Beyond Culture Bump”, en Joyce M. Valdes (ed.), *Culture Bound*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 170-178.

ATTARDO, S./ V. RASKIN (1991), “Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model”, *HUMOR*, 4/3, pp. 347-411.

ATTARDO, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin: Mouton de Gruyter.

– (2002), “Translation and Humour. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)”, *The Translator*, número especial (*Translating Humour*), 8/2, pp. 173-194.

ATTARDO, S./ C. F. HEMPELMANN/ S. DI MAIO (2002), “Script oppositions and logical mechanisms: modelling incongruities and their resolutions”, *Humor: International Journal of Humor Research*, 15, pp. 3-46.

AUSTIN, J. L. (1962), *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Clarendon.

BALDINGER, K. (1980), *Semantic Theory: Towards a Modern Semantics*, Nueva York: St. Martin's Press.

BARBIERI, D. (1993), *Los lenguajes del cómic*, Barcelona: Paidós, Ibérica.

BARDEM, M. (2008), *Mortadelo y Filemón. Misión: Salvar la Tierra* (guión de Miguel Bardem, Carlos Martín, Juan V. Pozuelo, basado en los personajes de Francisco Ibáñez), Ensueño Films, 94 min.

- BARRERA Y VIDAL, A. (1995), “Traducción e interculturalidad: la versión española del mundo de Tintín”, en *Actas de los V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid: Editorial Complutense, p. 490.
- BARRERO, M. (2007), “La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial”, *Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos*, en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo8diciembre.html> [Última consulta: 04/05/08].
- BAUR, E. (1978), *La historieta como experiencia didáctica*, México: Nueva imagen.
- BERGSON, H. (1961), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Revue de Paris.
- BLUM-KULKA, S. (1986), “Shifts of Cohesion and Coherence in Translation”, en J. House/ S. Blum-Kulka (eds.), *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*, Tübinga: Narr, pp. 17-35.
- BOHN, K. (1996), *Das Erika Fuchs Buch*, Hamburgo: Dreidreizehn.
- BÖDEKER, B./K. FREESE (1987), “Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie”, *TextconText*, 2/3, pp.137-165.
- BRUNETTE, L. (2000), “A Comparison of TQA Practices”, *The Translator*, 6/2, pp. 169-182.
- BURNS, J.M. /V. MORA (1991), *El Capitán Trueno* (1991), Barcelona: Ediciones B.
- BURON-BRUN, B. (2006), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*, en M. Bruña/ G. Caballos/ I. Illanes/ C. Ramírez/ A. Raventós (eds.), Sevilla: Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, en: <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/index.htm> [Última consulta: 02/01/08].
- CÁCERES WÜRSIG, I. (1995), “Un ejemplo perfecto de traducción cultural: la historieta gráfica”, en *Actas de los V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 527-538..
- CÁMARA AGUILERA, E. (2003), “El poder de la traducción: responsabilidad y etnocentricidad del mundo occidental”, en: http://www.unidadenladiversidad.com/historico/opinion/opinion_ant/2003/diciembre_2003/opinion_101203.htm [Última consulta: 06/03/09].
- (n.d.), “La traducción como acto intercultural”, en: <http://www.elcastellano.org/ecamara.html> [Última consulta: 06/03/09].

- CAMBRIDGE ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY (2008), Cambridge: Cambridge University Press, en: <http://dictionary.cambridge.org> [Última consulta: 10/06/08].
- CARRETERO, H./ C. PÉREZ MELÉNDEZ/ G. BUELA (2006), "Dimensiones de la apreciación del humor", *Psicothema*, 18/3, pp. 465-470.
- CASTILLO CAÑELLAS, D. (1996), "El discurso de los tebeos y su traducción", en: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/01/tebeostraduccion.pdf> [Última consulta: 24/11/08].
- (2004), "Limitaciones en la traducción de tebeos", en: <http://www.castillotraductores.com/docs/limita.pdf> [Última consulta: 17/05/08].
- CATFORD, J.C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, Londres: Oxford University Press.
- CHESTERMAN, A. (1997), *Memes of Translation: the Spread of Ideas in Translation*, Ámsterdam: John Benjamins.
- CHIARO, D. (1992), *The Language of Jokes. Analysing verbal play*, Londres: Routledge.
- COMA, J. (1979), *Del gato Félix al gato Fritz: Historia de los comics*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- CRUGTEN, A. V. (1989), "La récré du traducteur", *Meta*, 34/1, pp. 26-32.
- DANCETTE, J. (1989), "La faute de sens en traduction", *TTR*, 2/2, pp. 83-102.
- DELISLE, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Col. Pédagogie de la traduction. Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DIOT, R. (1989), "Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau's In Search of Reagan's Brain", *Meta*, 34/1, pp. 84-87.
- DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ, M. J. (2001), "En torno al concepto de interferencia", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 5, en: <http://www.ucm.es/info/circulo/no5/dominguez.htm> [Última consulta: 06/01/09].
- DOERNER, W.R. (1989), "Diplomacy Gorbi! Gorbi! Gorbi!", *Time*, 26/06/89, en: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,958009,00.html> [Última consulta: 06/01/09].
- DPD, DICCIONARIO PANHISPÁNICO DE DUDAS, en: www.rae.es [Última consulta: 19/02/09].

- DRAE, DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, en: www.rae.es [Última consulta: 06/04/09].
- DUDEN, FREMDWÖRTERBUCH (1982), Mannheim; Viena; Zürich: Dudenverlag.
- ECO, U. (1986), *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen.
- EISNER, W. (1994), *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona: Norma.
- IBÁÑEZ, F. (2008), “El cómic está vivo si se ve en los quioscos, y yo ya no lo veo”, *Revista Consumer*, 12/03/08, en: <http://revista.consumer.es/web/es/20080301/entrevista/72426.php> [Última consulta: 19/05/09].
- ELENA GARCÍA, P. (1994), *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción alemán-español*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ENRÍQUEZ ARANDA, M. (2007), *Recepción y traducción: síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*, Málaga: Universidad de Málaga.
- FESSER, J. (2003), *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (guión Javier Fesser y Guillermo Fesser; basado en los personajes creados por Francisco Ibáñez), 105 min.
- FILIPETTO, C. (1995), “La traducción de cómics: Spiderman”, Conferencia pronunciada en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada.
- FINN, P. (2000), “Hitler Humor, Once Taboo, Finds Audience in Germany”, *The Washington Post*, 12/09/00, en: <http://www.highbeam.com/doc/1P2-545600.html> [Última consulta: 27/04/09].
- FISCHER, K. (1996), *Über den Witz. Ein philosophischer Essay*, Tubinga: Klöpfer und Meyer.
- FISCHER, M. B. (n.d.), “Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil”, *Especulo*, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/ele/vigo.html> [Última consulta: 06/07/08].
- FONTCUBERTA, J. (1997), “Creatividad en la traducción audiovisual”, en P. Fernández Nistal/ J. M. Bravo Gozalo (eds.), *Aproximaciones a los Estudios de Traducción*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 217-230.
- FORD, T.E./ M.A. FERGUSON (2004), “Social consequences of disparagement humor: a prejudiced norm theory”, *Personality & Social Psychology Review*, 8, pp. 79-94.
- FRANCO AIXELÁ, J. (1996), “Culture-Specific Items in Translation”, en R. Álvarez/ M.C. Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Filadelfia, Adelaide: Multilingual Matters Ltd, pp. 52-78.

- FREUD, S. (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*, Fráncfort del Meno: Fischer, 4ª ed., 1998.
- FRY, W.F. (1963), *Sweet Madness: A Study of Humor*, Palo Alto: Pacific Books.
- (2002), “Humor and the brain: a selective review”, *Humor: International Journal of Humor Research*, 15, pp. 305-333.
- FUENTES LUQUE, A. (2000), *La recepción del humor audiovisual traducido. Estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- GARANTO ALÓS, J. (1983), *Psicología del humor*, Barcelona: Herder.
- GARCÍA PELAYO Y GROSS, R. (1992), *Diccionario Español-Francés-Español*, París: Larousse.
- GARCÍA YEBRA, V. (1989), *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos.
- GASCA, L./ R. GUBERN (1994), *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.
- (2008), *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, Madrid: Cátedra.
- GIL BARDAJÍ, A. (2003), *Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GILE, D. (1992), “Les fautes de traduction: une analyse pédagogique”, *Meta*, 37/2, pp. 251-262.
- GIMÉNEZ, C. (1994), *Sabor a menta y otras historias*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- GODECHOT, J.L. (1985), *Los orígenes de la Revolución Francesa: la toma de la Bastilla*, Madrid: Sarpe.
- GOFFMAN, E. (1963), *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, Glencoe: Free Press of Glencoe.
- GOUADEC, D. (1981), “Paramètres de l’évaluation des traductions”, *Meta*, 26/2, pp. 99-116.
- (1989), “Comprendre, évaluer, prévenir”, *TTR*, 2/2, numéro spécial “L’erreur en traduction”, pp. 35-54.
- GRASSEGGER, H. (1985), *Sprachspiel und Übersetzung. Eine Studie anhand der Comic-Serie Astérix*, Tubinga: Stauffenburg.

- GREIMAS, A. J. (1970), *Du sens*, Paris: Seuil.
- (1976), *Semántica estructural*, Madrid: Editorial Gredos.
- GRICE, P. (1989), *Studies in the Way of Words*, Harvard: Harvard University Press.
- GRUNER, C.R. (1997), *The game of humor: a comprehensive theory of why we laugh*, New Brunswick, Nueva York: Transaction.
- HALEY, A. (1979), *Raíces*, Madrid: Ultramar.
- HARRIS, B. (1988), “Bi-text: A New Concept in Translation Theory”, *Language Monthly*, 54, pp. 8-10.
- HARTMANN, R. (1982), “Betrachtungen zur arabischen Version von Astérix. Ein Übersetzungsvergleich”, *Linguistische Berichte*, 81, pp. 1-31.
- HARVEY, K. (1998), *Compensation*, en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres: Routledge.
- HATIM, B./ I. MASON (1997), *The Translator as Communicator*, Londres: Routledge.
- HICKEY, L./ I. VÁZQUEZ ORTA (1994), “Sustantivo - presuposición - sustantivo: ¿secuencia admisible o inadmisible en castellano?”, *ACIS*, 7/1, pp. 27-37.
- HICKEY, L. (1998), “Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualisation”, en L. Hickey (ed.), *The Pragmatics of Translation*, Clevedon et al.: Multilingual Matters Ltd, pp. 217-232.
- (n.d.), “Aproximación pragmlingüística a la traducción del humor”, en: <http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm> [Última consulta 22/09/2008].
- HONGWEI, C. (1999), “Cultural Differences and Translation”, *Meta*, 44/1, pp. 133-144.
- HOUSE, J. (1977), *A Model for Translation Quality Assessment*, Turingia: Gunter Narr Verlag.
- (1981), *A Model for Translation Quality Assessment*, Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- (1997), *Translation Quality Assessment. A Model Revised*, Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- HURTADO ALBIR, A. (1995), “La didáctica de la traducción. Evolución y estado actual” en P. Hernández/ J. M. Bravo, (dir.), *Perspectivas de la traducción*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 49-74.

- (2001), *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra, D.L.
- JACQMAIN, M./ H. COLE (1970), “Astérix à la conquête de l’Europe”, *Babel*, 16/1, pp. 4-12.
- JAKOBSON, R. (1975), *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona: Seix Barral.
- JASKANNEN, S. (1999), *On the Inside Track to Loserville, USA: Strategies Used in Translating Humour in Two Finnish Versions of Reality Bites*, Tesis doctoral, Universidad de Helsinki, en: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/jaskanen/> [Última consulta: 30/01/09].
- JONES, T. (1979), *Life of Brian*, HandMade Films, 94 minutos.
- JOUBERT, L. (2002), *Tratado de la risa*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- KALVERKÄMPER, H. (2003), “Nonverbale Kommunikation”, en G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübinga: Max Niemeyer, pp. 307-337.
- KAINDL, K. (2008), “Visuelle Komik: Sprache, Bild und Typographie in der Übersetzung von Comics”, *Meta*, 53/1, pp. 120-138.
- KOESTLER, A. (1964), *The Act of Creation*, Nueva York: Macmillan.
- KOLLER, W. (1979), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Wiesbaden: Quelle und Meyer, 4ª ed., 1992.
- KÖNIG, R. / W. MOERS (2000), *Schwulxx-Comic*, Sonneberg: Kunst der Comics.
- KUPSCH-LOSEREIT, S. (1985), “The Problem of Translation Error Evaluation”, en C. Titford/ A. E. Hieke (eds.), *Translation in Foreign Language Teaching and Testing*, Tübinga: Narr, pp. 169-179.
- KUSSMAUL, P. (1995), *Training the Translator*, Ámsterdam: John Benjamins.
- KÜTLER, C. (2005), “Nicht nur die Mode ändert sich”, *Die Zeit*, 13/01/05, en <http://www.zeit.de/2005/03/gruene> [Última consulta: 04/03/09]
- LADMIRAL, J. R. (1981), “Trad’rire”, *Lectures*, 9, pp. 171-178.
- LANDHEER, R. (1989), “L’ambigüité: un défi traductologique”, *Meta*, 34/1, pp. 33-43.
- LAROCHE, J. (1989), “L’humour est-il traduisible?: des notes sur un extrait de *Babbitt*”, *Meta*, 34/1, pp. 15-19.

- LATTA, R.L. (1998), *The Basic Humor Process: Cognitive-Shift Theory and the Case Against Incongruity (Humor Research)*, Nueva York: Mouton de Gruyter.
- LAURIAN, A./ D. NILSEN (eds.) (1989), "Humour et traduction: Humor and Translation", número especial de *Meta*, 34/1.
- LEPPIHALME, R. (1994), *Culture Bumps - on the Translation of Allusions*, Helsinki: Department of English.
- (1996), "Caught in the Frame - a Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay", *The Translator*, 2/2, pp. 199-218.
- (1997), *Culture Bumps: an Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon: Multilingual Matters.
- LÓPEZ CRUCES, A. J. (ed.) (1993), *La risa en la literatura española*, Alicante: Aguaclara.
- LORENZO GARCÍA, L. (2003), "Estudio crítico de la traducción al gallego de *A Study in Scarlet*", en V. Ruzicka Kenfel/ L. Lorenzo García (eds.), *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil*, Oviedo: Septem Ediciones, pp. 105-141.
- LÖRSCHER, W. (1991), *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: A Psycholinguistic Investigation*, Tubinga: Narr.
- LYTTLE, J. (2003), "Theories of Humour", en:
<http://myweb.brooklyn.liu.edu/jlyttle/Humor/Theory.htm> [Última consulta: 14/02/08].
- MAIER, C. (2000), "Introduction", *The Translator*, 6/2, pp. 137-148.
- MANETTI, C. (1976), "Per una semiotica del comico", *Il Verri*, 3, pp. 130-152.
- MARKSTEIN, E. (1999), "Realia", en M. Snell-Hornby *et al.* (eds.), *Handbuch Translation*, Tubinga: Stauffenburg-Verlag, pp. 288-291.
- MARRERO PULIDO, V. (2001), "Información añadida en la traducción literaria, ¿dentro o fuera del texto?", en I. Pascua Febles (ed.), *La traducción: estrategias profesionales*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, pp. 69-86.
- MARTÍN CASAMITJANA, R. (1996), *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid: Gredos.
- MARTÍN MARTÍNEZ, A. (2000a), *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona: Glénat.

- (2000b), *Pioneros de la historieta. Los inventores del cómic español: 1873-2000*, Barcelona: Planeta de Agostini.
- MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. (1995), *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- MAXWELL, W. (2003), “The use of gallows humor and dark humor during crisis situation”, *International Journal of Emergency Mental Health*, 5, pp. 93-98.
- MAYORAL ASENSIO, R./ D. KELLY/ N. GALLARDO (1986), “Concepto de ‘traducción subordinada’ (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción”, en *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada: Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 95-105.
- MAYORAL ASENSIO, R. (1992), “Formas inarticuladas y formas onomatopéyicas en inglés y español. Problemas de traducción”, *Sendebarr*, 3, pp. 107-140.
- (1994), “La explicitación de la información en la traducción intercultural”, en A. Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció*, Castellón: Universitat Jaume I, pp.73-96.
- (2001), “Propuestas de reorientación en el estudio de la traducción”, en E. Sánchez Trigo/ O. Díaz Fauces (eds.), *Traducción y Comunicación*, 2, Vigo: Universidad de Vigo, pp. 55-71.
- MCCAREY, L. (1933), *Duck Soup*, Universal, 66 min., vídeo VHS, B/N (versión original en inglés con subtítulos en español).
- (1933), *Sopa de ganso*, Universal, 66 minutos, vídeo VHS, B/N (versión doblada en español).
- MCGHEE, P. (1996), *Health, Healing and the Amuse System: Humor as Survival Training*, Iowa: Dubuque.
- MENDOZA CEBALLOS, E. (2004), “La traducción y sus descontentos”, en *Lliçons inaugurals de Traducció i Interpretació a la Universitat Pompeu Fabra. 1992-93/2003-04*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 163-175.
- MILLER, F. (1986), *Batman, el regreso del Caballero Oscuro*, Barcelona: Ediciones Zinco.
- MILLOT, L. (1996), “Invitados por Catalina, castigados por Stalin y recogidos por Kohl”, *El Mundo*, 17/03/96, en: <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/03/17/mundo/95681.html> [Última consulta: 23/07/08].

- MOERS, W. (1991), *Das kleine Arschloch kehrt zurück*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1992), *Schöner leben mit dem kleinen Arschloch*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1992), *Es ist ein Arschloch, Maria*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1993), *Arschloch in Öl*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1993), *Der alte Sack, ein kleines Arschloch und andere Höhepunkte des Kapitalismus*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1995), *Du bist ein Arschloch, mein Sohn*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1998), *Adolf*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1999), *Adolf, Teil 2*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (1999), *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (2000), *The 13½ Lives of Captain Bluebear* (traducción de J. Brownjohn), Londres: Secker & Warburg.
- (2000), *Ensel und Krete*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (2001), *Wilde Reise durch die Nacht*, Fráncfort del Meno: Eichborn.
- (2003), *Rumo & Die Wunder im Dunkeln*, Múnich: Piper Verlag.
- (2003), *A Wild Ride through t'e Night* (traducción de J. Brownjohn), Londres: Secker & Warburg.
- (2004), *Die Stadt der träumenden Bücher*, Múnich: Piper Verlag.
- (2005), “Adolf der Bonker”, en: <http://www.youtube.com> [Última consulta: 06/04/09].
- (2006), *La ciudad de los libros soñadores* (traducción de M. Sáenz), Madrid: Maeva.
- (2006), *The City of Dreaming Books* (traducción de J. Brownjohn), Londres: Secker & Warburg.
- MOLINER RUIZ, M. (2000), *Diccionario de Uso del Español*, Madrid: Gredos.
- MUÑOZ MARTÍN, R. (1995), *Lingüística para traducir*, Barcelona: Teide.
- NASH, W. (1985), *The Language of Humour. Style and technique in comic discourse*, Singapur: Longman.

- NERHARDT, G. (1996), "Incongruity and Funniness: Towards a New Descriptive Model", en A. J. Chapman/ H. C. Foot (eds.), *Humor and Laughter: Theory, Research, and Applications*, New Brunswick: Transaction, pp. 55-62.
- NEUBERT, A./ G.M. SHREVE (1992), *Translation as Text*, Kent: The Kent.
- NEWMAN, M.G./ A.A. STONE (1996), "Does humor moderate the effects of experimentally induced stress?", *Annals of Behavioral Medicine*, 18/2, pp. 101-109.
- NEWMARK, P. (1988), *Approaches to Translation*, Nueva York, Londres, Toronto, Sidney, Tokio, Singapur: Prentice Hall International.
- NIDA, E. (1964), *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*, Londres: Leiden.
- NILSEN, D. (1989), "Better than the Original: Humorous Translations that Succeed", *Meta*, 34/1, pp. 112-124.
- NORD, C. (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Ámsterdam: Rodopi B.V.
- (1994), "Traduciendo funciones", en A. Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre a traducció. Jornades sobre la traducció*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 97-112.
- (1996), "El error en la traducción: categorías y evaluación," en A. Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 91-107.
- NÜBLING, D./ M. VOGEL (2004), "Fluchen und Schimpfen kontrastiv. Zur sexuellen, krankheitsbasierten, skatologischen und religiösen Fluch- und Schimpfwortprototypik im Niederländischen, Deutschen und Schwedischen", *Germanistische Mitteilungen: Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur*, 59, pp. 19-33.
- OKSAAR, E. (1988), *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.
- OLSON, G.M./ S.A. DUFFY/ R.L. MACK (1984), "Thinking-Out-Loud as a Method of Studying Real Time Comprehension Processes", en D. E. Kieras/ H. A. Just (eds.), *New Methods in Reading Comprehension Research*, Hillsdale: Erlbaum, pp. 253-286.
- OSHIMA, K. (2000), "Ethnic jokes and social function in Hawai", *Humor. International Journal of Humor Research*, 13/1, pp. 41-57.
- PALAZUELOS, J.C. ET AL. (1992), *El error en traducción*, Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

- PARRA GALIANO, S. (2005), *La revisión de traducciones en la Traductología: aproximación a la práctica de la revisión en el ámbito profesional mediante el estudio de casos y propuestas de investigación*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15472905.pdf> [Última consulta: 04/03/09].
- PEDERSEN, V. H. (1997), “Description and Criticism: Some Approaches to the English Translations of Hans Christien Andersen”, en A. Trósborg (ed.), *Text Typology and Translation*, Ámsterdam: John Benjamins, pp. 99-115.
- PELEGI, G. (2007), “La traducción del discurso cómico” en J. A. Alvadalejo/ D. Gallego/M. Tolosa (eds.), *La didáctica de la traducción en Europa e Hispanoamérica*, Alicante: Universidad de Alicante, p. 162.
- PONCE MÁRQUEZ, N. (2007), “El apasionante mundo del traductor como eslabón invisible entre lenguas y culturas”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos de la Universidad de Murcia*, 13, en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/95/0>. [Última consulta: 16/03/08].
- (2008), “Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en traducción y su aplicación en la práctica profesional”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos de la Universidad de Murcia*, 15, en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/210>. [Última consulta: 22/10/08].
- PONS, DAS ONLINE-WÖRTERBUCH, en: www.pons.de [Última consulta: 25/05/09].
- PRATT, H./ M. MILANI (1983), *Farfulla*, Valencia: Editorial Valenciana.
- PUURTINEN, T. (1989), “Assessing Acceptability in Translated Children’s Books”, *Target*, 1/2, Ámsterdam: John Benjamins, pp. 201-203.
- PYM, A. (1992), “Translation Error Analysis and the Interface with Language Teaching”, en C. Dollerup/ A. Loddegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent, and Experience*, Ámsterdam: John Benjamins, pp. 279-290.
- RABADÁN, R. (1990), *Equivalencia translébrica y traducción*, León: Servicio de Publicaciones.
- RABADÁN, R./ F.J. FERNÁNDEZ POLO (1996), “Lingüística aplicada a la traducción” en M. Fernández Pérez (ed.), *Avances en Lingüística Aplicada*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 105-146.
- RABADÁN, R./ P. FERNÁNDEZ NISTAL (2002), *La traducción inglés-español: fundamentos, herramientas y aplicaciones*, León: Universidad de León.

- RABADÁN, R./ R. MERINO (2004), “Introducción a la edición española” en su traducción al castellano de la obra de Gideon Toury *Descriptive Translation Studies and Beyond* titulada *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid: Cátedra.
- RAPHAELSON-WEST, D. S. (1989), “On the Feasibility and Strategies of Translating Humor”, número especial de *META*, 34/1, pp. 128-41.
- RASKIN, V. (1985), *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel.
- REIß, K. (1989), “Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik”, en F.G. Königs (ed.), *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachunterricht: Neue Beiträge zu einem alten Thema*, Múnich: Goethe-Institut, pp. 71-93.
- (1995), “Adäquatheit und Äquivalenz als Schlüsselbegriffe der Übersetzungstheorie und –praxis”, en M. Snell-Hornby/ M. Kadric (eds.), *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß*, Viena: WUV-Universitätsverlag, pp. 107-129.
- REIß, K./ H. VERMEER (1978), *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübinga: Niemeyer, 2ª ed., 1991.
- (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid: Akal Ediciones.
- RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J.L. (1988), *El cómic y su utilización didáctica*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, B. (2008), “El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores”, *Translation Journal*, 12/3, en: <http://www accurapid.com/Journal/45edulit.htm> [Última consulta: 22/04/09].
- ROECKELEIN, J. (2002), *The Psychology of Humor: a reference guide and annotated bibliography*, Londres: Grennwood Press.
- ROMÁN, S. (2004), “La RDA difundió la idea de que el sida se creó en un laboratorio de EEUU”, *El Mundo*, 19/10/04, en: <http://www.elmundo.es/papel/2004/10/19/ciencia/1707231.html> [Última consulta: 10/03/09].
- SACKS, H. (1972), “An initial investigation of the usability of conversational data for doing sociology”, en D. Sudnow (ed.), *Studies in Social Interaction*, Nueva York: The Free Press, pp. 31-74.
- SANTANA LÓPEZ, B. (2006), *Wie wird das Komische übersetzt?*, Berlin: Frank & Timme GmbH.

- SANTOYO, J.C. (1989), *El delito de traducir*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- (1994), “Traducción de cultura, traducción de civilización”, en A. Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció*, Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, pp. 141-52.
- SCHAACK, M./ V. VOLLMER (1997), *Kleines Arschloch – Der Film* (guión y letras de canciones de Walter Moers), Senator Film, 82 minutos.
- SCHAACK, M./ K. WEISE (2006), *Das kleine Arschloch und der alte Sack: Sterben ist Scheiße* (guión de Walter Moers), Senator Film, 79 minutos.
- SCHNEIDER, H. (2008), “Herzlichen Glückwunsch, Otto”, *Frankfurter Rundschau*, 22/07/08, en: http://www.fr-online.de/_em_cms/_globals/print.php?em_sscn [Última consulta: 25/05/09].
- SCHULTZ, T. R./ F. HORIBE (1974), “Development of the appreciation of verbal jokes”, *Developmental Psychology*, 10/1, pp. 13-20.
- SECCIÓN AUTÓNOMA DE TRADUCTORES DE LIBROS DE LA ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE ESPAÑA (eds.), *Vasos comunicantes*, en: <http://www.acett.org/vasos.asp> [Última consulta: 23/07/09].
- SECO REYMUNDO, M. ET AL. (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid: Aguilar.
- SERGIENKO, A. (2000), *Ironie als kultuspezifisches sprachliches Phänomen*, Stuttgart: ibidem.
- SHADE, R. (1996), *License to Laugh. Humor in the classroom*, Englewood: Teacher Ideas Press.
- SHERZER, J. F. (2002), *Speech Play and Verbal Art*, Austin: University of Texas Press.
- SHIPLEY, T. (2007), “Towards a humour translation checklist for students of translation”, *Interlingüística*, 17, pp. 981-988.
- SMITH DE LA FUENTE, C./ J.A. GARCÍA ROJAS/ M.A. GÓMEZ LÓPEZ (2007), “La traducción del humor en el doblaje de la película de *La vida de Brian*”, en M.C. Balbuena Torezano/ A. García Calderón (eds.), *Traducción y mediación cultural: reflexiones interdisciplinares*, Granada: Atrio, pp. 485-497.
- SNELL-HORNBY, M. (1988), *Translation Studies. An Integrated Approach*, Ámsterdam: John Benjamins.
- SOCA, R. (2005), *La fascinante historia de las palabras*, Montevideo: Asociación Cultural Antonio de Nebrija.

- SPILLNER, B. (1980), "Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comic-Texten", en W. Wills (ed.), *Semiotik und Übersetzen*, Tübinga: Narr, pp. 73-85.
- STACKELBERG, J. V. (1988), "Translating Comical Writing", *Translation Review*, 28, pp. 10-14.
- STOLZE, R. (1997), *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübinga: Gunter Narr.
- TANNEN, D. (1984), *Conversational Style. Analyzing Talk Among Friends*, Norwood: Ablex.
- TEMPRANO SANTOS, E. (1999), *El arte de la risa*, Barcelona: Seix Barral.
- TITFORD, C. (1982), "Sub-Titling - Constrained Translation", *Lebende Sprachen*, 27/3, pp. 113-116.
- TOURY, G. (2004), *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación estudios de traducción* (traducción de R. Rabadán/ R. Merino), Madrid: Cátedra.
- TRÄGER, C. (1989), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, Leipzig: Bibliographisches Institut.
- TRÍAS DE BES, F. (2005), "La risa y la productividad", *El País*, 15/05/05, en: http://www.elpais.com/articulo/portada/risa/productividad/elpeputec/20050515elpepsor_17/Tes [Última consulta: 24/01/08].
- VALERO GARCÉS, C. (1995), "Modes of Translating Culture: Ethnography and Translation", *Meta*, 40/4, pp. 556-563.
- (2000), "La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados", *Trans. Revista de Traductología*, 4, pp. 75-88.
- (2004), "Y ahora toca divertirse. Por favor, una sonrisa....TRADUCCION, HUMOR E INMIGRACIÓN", en C. Valero (ed.), *Interculturalidad: Traducción, Humor e Inmigración*, Alcalá de Henares: FGUA, pp.2-20.
- VANDAELE, J. (2001), "Si sérieux s'abstenir". Le discours sur l'humour traduit, *Target*, 13/1, pp. 29-44.
- (2002), "Introduction: (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means", *The Translator*, número especial (*Translating Humour*), 8/2, pp. 149-172.
- VÁZQUEZ AYORA, G. (1977), *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*, Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1989), *El Diablo Cojuelo*, Madrid: Cátedra.

- VENUTI, L. (1995), *The Invisibility of the Translator*, Londres, Nueva York: Routledge.
- VIDAL CLARAMONTE, M.C. (1995), *Traducción, manipulación, reconstrucción*, Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- VIGARA TAUSTE, A. (1994), *El chiste y la comunicación lúdica: Lenguaje y Praxis*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- VINAY, J.P./ J. DARBELNET (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, París: Didier.
- VOEGELIN, C.F. (1954), "Multiple Stage Translation", *International Journal of American Linguistics*, 20, pp. 271-280.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992), *Through the Dubbing Glass*, Fráncfort del Meno: Peter Lang Verlag.
- WIERZBICKA, A. (1996), *Semantics: Primes and Universals*, Oxford: Oxford University Press.
- (1997), *Understanding Cultures Through Their Key Words. English, Russian, Polish, German and Japanese*, Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- WILLMANN, U. (2000), "Mitarbeiter der Woche", *Die Zeit*, n.d., en: http://www.zeit.de/2000/19/Mitarbeiter_der_Woche [Última consulta: 27/04/09].
- WILSS, W. (1996), *Knowledge and Skills in Translator Behavior*, Ámsterdam: John Benjamins.
- WITTE, H. (1999), "Die Rolle der Kulturkompetenz", en M. Snell-Hornby *et al.* (eds.), *Handbuch Translation*, Tubinga: Stauffenburg-Verlag, pp. 345-348.
- (2000), *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*, Tubinga: Stauffenburg-Verlag.
- ZABALBEASCOA I TERRÁN, P. (1993), "Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and other New Forms of Text Production (with special attention to the TV3 version of *Yes, Minister*)", Tesis doctoral, Universidad de Lérida.
- (2001), "La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones", en E. Sánchez Trigo/ O. Díaz Fauces (eds.), *Traducción y Comunicación*, Vigo: Universidad de Vigo, pp. 129-150.
- ZANETTIN, F. (1998), "Fumetti e traduzione multimediale", *inTRAlinea*, 1, pp. 1-11.

LISTADO DE ABREVIATURAS

CAD	CULTURAL AWARENESS DECISIONS (factor externo de Shipley)
CM	CULTURA META
CO	CULTURA ORIGEN
GTVH	GENERAL THEORY OF VERBAL HUMOR
LA (dentro de la GTVH)	LANGUAGE (material verbal)
LM	LENGUA META
LM (dentro de la GTVH)	LOGICAL MECHANISM (mecanismo que presupone una lógica cultural específica)
LO	LENGUA ORIGEN
NS (dentro de la GTVH)	NARRATIVE STRATEGY (estructura narrativa)
PBI	PUBLICATION BACKGROUND INFORMATION (factor externo de Shipley)
SEC	SOCIAL-CLASS AND EDUCATIONAL CONSIDERATIONS (factor externo de Shipley)
SI (dentro de la GTVH)	SITUATION (situación en la que se desarrolla el chiste incluyéndose objetos, participantes, instrumentos, etc.)
SO (dentro de la GTVH)	SCRIPT OPPOSITION (conjunto organizado de información semántica ubicada en la memoria a largo plazo del individuo que se encuentra en oposición a otro conjunto de información semántica)
TA (dentro de la GTVH)	TARGET (grupo objeto del chiste)
TFC	TIME FRAME CONSIDERATIONS (factor externo de Shipley)
TM	TEXTO META
TO	TEXTO ORIGEN

LISTADO DE GRÁFICOS

Gráfico 1: La figura del traductor dentro del modelo de Jakobson.....	29
Gráfico 2: El ente traductor entre la cultura origen (A) y la cultura meta (B).....	31
Gráfico 3: Principios guantes de Nord.....	31
Gráfico 4: El traductor como eslabón intercultural.....	33
Gráfico 5: Teoría de Lyttle.....	52
Gráfico 6: Teoría de Shade.....	52

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1: Los personajes de Max y Moritz creados por Wilhelm Busch.....	105
Imagen 2: Personaje “The Yellow Kid”.....	105
Imagen 3: Viñeta del cómic titulado <i>El Cachorro y los buitres del Mar Caribe</i>	116
Imagen 4: Viñeta del cómic titulado <i>Batman, el regreso</i>	118
Imagen 5: Viñeta del cómic titulado <i>El Capitán Trueno</i>	119
Imagen 6: Viñeta del cómic <i>Fanfulla</i>	119
Imagen 7: Portada de <i>Clever & Smart</i>	121
Imagen 8: Portadas representativas de la edición alemana y española del volumen titulado <i>Kleines Arschloch</i> , donde se observa claramente la caracterización que hace Moers del personaje protagonista y su actitud irreverente.....	136
Imagen 9: Caracterización que Moers hace de Hitler en uno de sus volúmenes.....	139
Imagen 10: Chiste a modo de viñeta única que aparece en la última página del TO.....	155
Imagen 11: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (1).....	186
Imagen 12: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (2)	187
Imagen 13: Viñeta del TM con una propuesta alternativa de traducción (3).....	187
Imagen 14: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (4)	188
Imagen 15: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (5)	189
Imagen 16: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (6)	190
Imagen 17: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (7)	190

Imagen 18: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (8)	224
Imagen 19: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (9)	231
Imagen 20: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (10).....	252
Imagen 21: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (11)	259
Imagen 22: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (12)	263
Imagen 23: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (13)	274
Imagen 24: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (14)	276
Imagen 25: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (15)	277
Imagen 26: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (16)	278
Imagen 27: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (17)	279
Imagen 28: Viñetas extraídas del corpus con sus correspondientes versiones en el TM (18).....	282
Imagen 29: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (19)	284
Imagen 30: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (20)	285
Imagen 31: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (21)	287
Imagen 32: Viñeta extraída del corpus con su correspondiente versión en el TM (22)	288

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1: Técnicas de traducción de elementos culturales ajenos (Fischer) + Escala de complejidad.....	38
Tabla 2: Formulación de las preguntas que el traductor debería plantearse conforme a los <i>Knowledge Resources</i>	66
Tabla 3: Documento propuesto por Shipley que los alumnos de Traducción deben cumplimentar para analizar textos humorísticos.....	69
Tabla 4: Teorías de Austin y Hickey relacionadas con la actividad traductora.....	73
Tabla 5: Perspectivas traductológicas de Vázquez-Ayora, Hurtado y Hickey, utilizando ejemplos y analizando los objetivos perseguidos.....	78
Tabla 6: Otras aportaciones de Vázquez-Ayora y Hurtado.....	80
Tabla 7: Otras aportaciones de Hurtado.....	81
Tabla 8: Sinopsis del contenido de las historias del corpus.....	149
Tabla 9: Resumen del cuestionario enviado a la traductora dividido en bloques.....	158
Tabla 10: Contenido del bloque A (preguntas sobre la traductora).....	159
Tabla 11: Contenido del bloque B (preguntas sobre el encargo de traducción).....	160
Tabla 12: Contenido del bloque C, parte 1 (cuestiones sobre la traducción).....	164
Tabla 13: Contenido del bloque C, parte 2 (cuestiones sobre la traducción).....	165
Tabla 14: Análisis de la base humorística de cada historia del corpus en función de la teoría psicológica predominante, los parámetros de la GTVH de Attardo y Raskin y el enfoque pragmático de Leo Hickey.....	168
Tabla 15: Listado de interjecciones aparecidas en el TO y TM y descripción de su significado o efecto.....	182
Tabla 16: Listado de las onomatopeyas más representativas que aparecen en el TO y el TM y análisis de las soluciones de traducción aplicadas a dichas onomatopeyas.....	191
Tabla 17: Juegos de palabras del TO y fenómenos sobre los que se	

fundamentan.....	215
Tabla 18: Juegos de palabras en el TO con su correspondiente solución en el TM y análisis de las soluciones de traducción.....	217
Tabla 19: Nombres de los personajes del TO y su caracterización.....	239
Tabla 20: Nombres propios en el TO y en el TM y análisis de las soluciones de traducción.....	240
Tabla 21: Personajes dotados de sentido metafórico y análisis de las soluciones de traducción.....	243
Tabla 22: Nombres propios de objetos presentes en el corpus y análisis de las soluciones de traducción.....	246
Tabla 23: Nombres propios de instituciones presentes en el corpus y análisis de las soluciones de traducción.....	249
Tabla 24: Marcas geolectales de ciertos personajes del corpus con el análisis de sus características tanto en el TO como en el TM.....	262
Tabla 25: Calcos detectados y propuestas alternativas de traducción.....	292
Tabla 26: Inadecuaciones y / o desviaciones de traducción.....	296

ANEXOS:

ANEXO I (CAPÍTULO 5): ANIMACIÓN AUDIOVISUAL-MUSICAL TITULADA *ADOLF. DER BONKER* (2005), REALIZADA POR WALTER MOERS EN LA QUE RETRATA LA FIGURA DE HITLER CON LOS MISMOS TRAZOS UTILIZADOS EN SUS CÓMICS.

La figura de Adolf Hitler ha ido evolucionando a lo largo de la historia. De hecho, mientras que en vida del dictador sus enemigos lo retrataron como un ser incompetente y absurdo, tras conocerse las atrocidades cometidas en los campos de exterminio nazi, se le pasó a considerar como la máxima representación del mal sobre la Tierra. En los últimos diez años, sin embargo, se le ha ascendido a la vida terrenal para hacerlo volver a su condición de ser humano en sus dos vertientes más diferenciadoras: la visión más humana del dictador retratada por el cineasta Oliver Hirschbiegel en su película titulada *Der Untergang* (*El hundimiento*, en castellano) que se estrenó en el año 2004 con una genial interpretación de Hitler por parte del actor Bruno Ganz y la visión más surrealista del dictador representada tras los trazos de Walter Moers. En cualquiera de los dos casos, la provocación tanto para un público alemán que sigue sintiendo cierto tabú, aunque cada vez menos, ante la figura de Hitler, como para cualquier audiencia internacional está servida.

Atrás quedan ya las interpretaciones de Hitler por parte de Charles Chaplin en *El gran dictador* (1940) en la que se representaba a un líder nazi megalómano y que le valió la condena del Tercer Reich y numerosas amenazas de muerte. Hoy día, Hitler ha vuelto a tener voz tanto en el cine como en el papel, con dos visiones igualmente controvertidas de la figura de un personaje histórico.

Justo un año después del estreno de la película de Hirschbiegel, Walter Moers decidió realizar una animación audiovisual-musical titulada *Adolf. Der Bonker* que ha tenido una enorme repercusión en todo el mundo gracias, entre otros factores, a su inclusión en el portal de Internet www.youtube.com. En esta animación, Moers retrata a un Hitler de rasgos infantiloides que, entonando una melodía pegadiza, se resiste a capitular amparándose en la fortaleza de su búnker y en el apoyo que le brinda su perrita Blondie.

Situando la trama de esta animación en el entorno histórico de los últimos días de Hitler en el búnker, conviene recordar que la versión oficial de los Aliados indica que Hitler renunció a intentar huir de Berlín y se suicidó con un tiro de revólver y, al mismo tiempo, ingiriendo una cápsula de cianuro en dicho búnker, a 16 m de profundidad en el subsuelo del edificio de la Cancillería en Berlín, junto a su esposa Eva Braun y rodeado de unos pocos incondicionales, el 30 de abril de 1945, mientras que el Ejército Rojo, dirigido por el mariscal Zhúkov, se encontraba tomando Berlín.

Para retratar estos momentos, la animación de Moers comienza como la típica película de carácter bélico en la que aparece primeramente un texto en la pantalla escrito a máquina, intentando imitar la caligrafía de las máquinas de escribir antiguas, en el que se incluye la información temporal y local, así como el contexto de la situación que posteriormente se va a vislumbrar en la pantalla.

La acción la sitúa precisamente el autor el día 30 de abril de 1945, es decir, el día en que los libros de Historia fijan el día del suicidio de Hitler. Curiosamente, la imagen de Hitler que proyecta Moers es totalmente contraria a la versión oficial en la que un Hitler de 56 años, aunque con aspecto de un hombre de setenta, se mostraba cansado, débil, encorvado y con los movimientos más simples marcados por el Parkinson. Por el contrario, Moers retrata a un dirigente que no está dispuesto a rendirse.

En cuanto a la terminología utilizada en esta introducción a la animación, cabe destacar la utilización de un lenguaje coloquial en referencia a la situación de Japón, a la vez que la utilización del sobrenombre de “Führer” para hacer referencia a la figura de Hitler. La utilización de este término, que alude directamente a la capacidad de dirección del pueblo por parte del dictador, puede considerarse como deliberada, ya que contrasta fuertemente con la imagen que justo unos segundos después se va a mostrar de Hitler, es decir, la de una especie de niño mimado que juega con sus patitos en la bañera.

Esta primera imagen de Hitler impacta bastante al espectador, no solo en cuanto a la situación que refleja, sino también por lo que respecta al formato musical utilizado, gracias al cual Hitler parece entonar una melodía estilo *rap*, en cuya letra deja claro que no está dispuesto a capitular. En este caso, la provocación viene servida por la paradoja de las imágenes, ya que Hitler aparece

cómodamente instalado en el baño de un búnker completamente intacto que contrasta con toda la devastación que presenta Berlín.

En la primera parte de la intervención musical de Hitler se sitúa al espectador en el interior del búnker ubicado en el centro de la capital alemana. La segunda afirmación con la que el espectador se confronta es la referencia clara a la forma de la muerte descrita en los libros de Historia y mencionada anteriormente. A este contexto hay que añadir que Hitler quedó bastante consternado con todo lo que había acontecido con Benito Mussolini y su amante Claretta Petacci, quienes, tres días antes de la muerte del dictador alemán, fueron ahorcados por guerrilleros italianos que colgaron posteriormente sus cadáveres por los pies y los expusieron en una plaza de Milán. Tremendamente preocupado por el hecho de poder correr la misma suerte que Mussolini, Hitler ordenó a su entorno insistentemente que se prendiera fuego a sus cadáveres, al de Eva Braun y al suyo propio, para que los Aliados no pudieran ensañarse con sus cuerpos. Siguiendo las órdenes del dictador, el ayuda de cámara de Hitler, Heinz Lingel, su chófer Erich Kempke y su ayudante personal Otto Günsche prendieron fuego a los cadáveres pero no hasta las cenizas, ya que no encontraron suficiente gasolina, por lo que tuvieron que enterrar los restos calcinados en el jardín de la Cancillería, quedando así más que justificada la referencia histórica a la gasolina que se efectúa en esta animación.

Las referencias histórico-culturales continúan posteriormente con la aparición del término “Luftwaffe” en clara alusión al Ejército del Aire alemán, dejando, además, Hitler constancia con esta afirmación de su soledad militar, ya que las Fuerzas de Tierra, Aire y Mar han desistido de la defensa de la ciudad. Tras retratar su situación de soledad física y armamentística, Hitler realiza una afirmación con un registro tremendamente coloquial, rozando unos matices infantiloides, en la que constata que ha dejado de divertirse con la II Guerra Mundial. Obviamente, la definición por sí sola de una guerra como “divertida” hace que el espectador otorgue a la figura de Hitler unas connotaciones de maldad, frialdad, crueldad y locura que, a su vez, contrastan con la imagen “tierna” que se refleja en la animación de una especie de niño que está tomando un baño.

El tema de la capitulación centra los pensamientos de Hitler que se niega a escuchar la tan temida palabra, a la vez que fundamenta su decisión de no

capitular en la defensa que le proporciona el hormigón armado que tiene sobre él, es decir, la figura de Hitler queda definida por rasgos de cobardía, ya que todo su afán consiste en refugiarse y ocultarse del ataque de los enemigos en contra de otros héroes míticos que, a pesar de sentirse en minoría con respecto a sus enemigos, se lanzaban a luchar para defender sus ideales y su honor.

Al final de su alegato de renuncia a la capitulación, Hitler alude a su único acompañamiento físico representado por su perra Blondie y su botella de Chantré. Volviendo a hacer hincapié en las referencias culturales que contiene esta animación, el nombre de esta perrita evoca el color de cabello rubio de la gran mayoría de las mujeres alemanas. Por otra parte, ¿qué mejor nombre que el de Blondie para un defensor de la raza aria y el prototipo perfecto de mujer alemana alta, esbelta y, por supuesto, rubia? Siguiendo en esta línea de las referencias culturales, obviamente la bebida de Hitler no podría ser otra que el Chantré, es decir, un vino alemán típico de la zona del Rin.

Una vez finalizada la primera intervención de Hitler, se procede a la aparición por primera vez del estribillo cantado con ritmo *reggae* por una serie de “minihitlers” con cuerpo de patito de goma que aparecen reflejados en el espejo del baño y que insultan directamente al dictador llamándolo “alte Nazi-Sau”. La carcajada está servida gracias al contraste del insulto con la tranquilidad y sosiego que denota la melodía elegida. Estos “minihitlers” parecen representar una especie de resquicio de cordura en la conciencia del dictador, ya que en sus cánticos lo animan a capitular, ante lo que Hitler se rebela afirmando categóricamente que nunca se rendirá. Un puñetazo del dictador hunde a los tres muñecos como si se tratase de barcos, dejando constancia así Moers de que el poder de Hitler se reduce únicamente a hundir barcos imaginarios. Como dato curioso cabe destacar que esta melodía ha estado durante mucho tiempo entre los cinco tonos de telefonía móvil más comprados en tierras germanas, de forma que cadenas de televisión tan populares como RTL2, ProSieben, MTV y Viva han ofertado este tono, lo que puede ofrecer una idea de la repercusión de esta animación.

Justo antes de la siguiente aparición del estribillo, Hitler da muestras de su carácter al percatarse realmente de la devastación que están provocando los bombardeos de los Aliados. Tras constatar que se encuentra en guerra con 53 países, aparece indignado de que sea Alemania y no otro país como, por ejemplo, Inglaterra, quien tenga que sufrir los ataques de los bombarderos. De nuevo

volviendo a utilizar un registro coloquial, Hitler afirma que los bombarderos lo están sacando de sus casillas (“diese alliierten Bomberverbände nerven”).

Este carácter irascible se ve intensificado por el hecho de que se empieza a percatar de que ha perdido toda autoridad, ya que todos toman sus propias decisiones, sin tener en cuenta sus dictámenes. La ira de este peculiar Hitler llega a su apogeo cuando piensa en la figura de Churchill, Primer Ministro británico desde 1940 a 1945, y, por primera vez, empieza a mostrar cierta flaqueza al admitir que todos los que le eran fieles han desaparecido y ya solo le queda su perrita Blondie y el vino para olvidar las penas.

Llegados a este punto y después de pasar una efímera crisis de soledad, Hitler vuelve a mostrar su carácter más tozudo insistiendo de nuevo en que no capitulará, ya que no piensa permitir que Churchill sea el que ría el último en esta guerra. Por último, Hitler consuela a Blondie que se muestra afectada por toda la situación, mientras que el propio dictador mantiene un hilo de esperanza de poder llegar a ganar finalmente la campaña militar. Ese hilo vuelve a desvanecerse cuando vuelve a dudar con la afirmación final “Nein, wir werden den Krieg vielleicht sogar noch gewinnen... denke schon. Bin auch ganz zuversichtlich... eigentlich”. Obviamente, el espectador, consciente de los acontecimientos posteriores a la estancia de Hitler en el búnker, no puede más que sonreír irónicamente ante esa mínima esperanza que mantiene el dictador a pesar de estar completamente cercado por los Aliados.

Como colofón final a esta animación, mientras Hitler se va tranquilizando en su búnker, la cámara ofrece un plano exterior y se divisa todo un paisaje desolador en tonos ténebres mientras se puede leer en un grafiti en la pared del búnker “Nazis, raus!!”. Este anacronismo, ya que el comienzo del movimiento grafitero se sitúa principalmente en la década de los 70, le sirve al autor probablemente para actualizar el problema del movimiento neonazi, mostrando así su rechazo frontal no sólo por la figura de Hitler, sino por todos aquellos que a lo largo de los años han mantenido una ideología muy cercana o similar a la nacionalsocialista.

En definitiva, Moers retrata en esta animación a un Hitler desnudo ante el lavabo, sin sexo entre las piernas y que parece aparentemente inofensivo en un búnker retratado como un lugar cálido y confortable en medio de un Berlín devastado. Estas dos paradojas tanto de la figura del dictador cruel encarnado en

una especie de figura infantiloides que se queja de la reacción de los Aliados, así como de la frialdad de un búnker personificado en la calidez del baño de un hogar crea una catarsis espectacular en el espectador que es consciente de lo surrealista de la situación.

Para plasmar todos los datos aportados en este análisis, a continuación transcribimos la canción entonada por Hitler en esta animación audiovisual en su versión original alemana. Posteriormente, incluimos los subtítulos aparecidos en inglés de dicha canción para dejar constancia una vez más del interés que la obra de Moers suscita en el ámbito anglosajón, contrastando dicha influencia con la escasa repercusión que dicha animación ha tenido en el ámbito hispano-parlante. De hecho, a día de hoy no existe ninguna subtitulación de esta animación en castellano.

Berlin, 30. April 1945.

Die Welt brennt, Deutschland liegt in Schutt und Asche, und Japan geht es auch nicht mehr so gut. Aber einer läßt sich nicht unterkriegen. Im Führerbunker brennt noch Licht...

Ich hock' in meinem Bunker mitten in Berlin. Ich habe Blausäurekapseln und genug Benzin. Die Luftwaffe ist futsch, die Marine, das Heer. Der 2. Weltkrieg macht keinen Spaß mehr. Kapitulation, leider halt ich nix davon. Ich habe über mir 3 Meter Stahlbeton Kapitulation, nö, nö! Mir bleibt doch Blondie und 'ne Flasche Chantré.

(chorus) Adolf, du alte Nazisau! (chorus) Kapitulier doch endlich!

Nein!

(chorus) Adolf, du alte Nazisau! (chorus) Kapitulier doch endlich!

Das habt ihr euch so gedacht, das ich kapituliere!

(chorus) Adolf, du alte Nazisau! (chorus) Kapitulier doch endlich!

Ich kapituliere niemals!

(chorus) Adolf, du Sau!

Ich bin mit 53 Ländern im Kriegszustand. Und die bomben nicht auf England sondern Deutschland. Diese alliierten Bomberverbände nerven, weil die nicht nur Bomben sondern Bombenteppiche werfen. Keiner hört mehr auf mich, jeder macht, was er will und hinter allem steckt dieser Churchill. Das tut weh, das tut weh! Ich steh allein da mit Blondie und 'ner Flasche Chantré.

(chorus) Adolf, du alte Nazisau! (chorus) Kapitulier doch endlich!

Nein, ich kapituliere nicht!

(chorus) Adolf, du alte Nazisau!

Ich kapituliere niemals!

(chorus) Adolf, du alte Nazisau!

Das kommt überhaupt nicht in die Tüte, dass Churchill sich hinterher noch in's Fäustchen lacht!

(chorus) Kapitulier doch endlich!

Nein dieser Churchill! Ich kapituliere nicht!

(chorus) Adolf, du Sau!

Ich kapituliere niemals!

Oder so.

Ist ja gut, Blondie. Ist ja gut, Blondie!

Ja, wir kapitulieren nicht, nein, keine Angst!

Nein, wir werden den Krieg vielleicht sogar noch gewinnen... denke schon. Bin auch ganz zuversichtlich... eigentlich.

Subtítulos en inglés:

The world is burning, Germany is in ruins and Japan isn't doing so well anymore either. But one person will not be subdued. The light is still burning in the Führerbunker...

I'm sitting in my bunker in the middle of Berlin. I have my cyanide capsules and plenty gasoline. The Luftwaffe's gone, the Navy and the Army, too. World War II isn't fun anymore. I don't care too much for capitulation. I have three meters of

concrete over my head. ¿Capitulation? No, no... I still have Blondie and a bottle of Chantré

Refrain:

-Adolf, you old Nazi-pig! Won't you finally surrender?

-No!!!

-Adolf, you old Nazi-pig!

-Ah, that's what you think, huh? That I surrender!

-Adolf, you old Nazi-pig! Won't you finally surrender?

-I will never surrender!

-Adolf, you pig!

I'm at war with 53 countries.

And the bombs aren't falling on England but on Germany.

Those Allied bombersquadrons are getting on my nerves,

'Cause they're not only throwing bombs, but bomb carpets.

Nobody's listening to me anymore, everybody does what they want

And behind all of this is this Churchill!

This really hurts and I am all alone with Blondie and a bottle of Chantré.

Refrain:

-Adolf, you old Nazi-pig! Won't you finally surrender?

-No, I will never surrender.

It is completely unacceptable that this Churchill will have the last laugh in the end!

Churchill, I will not surrender! I will never surrender!

No, it's all right, Blondie. I will not surrender. Don't be afraid.

Perhaps we will still win this war in the end.

I think so. I am quite confident. In a sense.

ANEXO II (CAPÍTULO 7): LISTADO DE LAS INTERJECCIONES MÁS REPRESENTATIVAS QUE APARECEN EN EL TO JUNTO CON LA DESCRIPCIÓN DE LAS DIFERENTES SITUACIONES EN LAS QUE SE EMITEN Y SUS CORRESPONDIENTES PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN EN EL TM.

INTERJECCIÓN EN TO	SITUACIÓN → TM
<p>“Na..?!”/ “Na!” / “Na?”</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Enojo de la madre al ver a su hijo vestido con su ropa interior buscando una respuesta por parte de éste (h. 2, p. 7) → “¿Eh..!?” 2) Muletilla discursiva utilizada para reanudar la conversación del protagonista con su abuelo (h. 4, p. 15) → “¡Bueno!” 3) Pregunta al invidente sobre la chica que aparece en el periódico en traje de baño (h. 6, p. 22) → “¿Qué?”
<p>“Äh...”</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Momento de reflexión de la madre para pensar qué respuesta le puede dar a su hijo acerca de las “peculiaridades” que presenta su ropa interior (h. 2, p. 7) → “Er...” 2) Timidez del actor que representa a Obélix cuando Astérix le indica que está demasiado gordo (h.3, p. 9) → “Er...” 3) Muletilla de titubeo para introducir la información que aparece en el anuncio del piso que alquila la familia del protagonista (h. 8, p. 26) → “Er...”

INTERJECCIÓN EN TO	SITUACIÓN→ TM
“Aha”	<ol style="list-style-type: none"> 1) Asentimiento del protagonista ante la respuesta de su madre sobre su ropa interior (h. 2, p. 7)→ “Ajá” 2) El protagonista asiente ante lo que le comenta el compañero de habitación de su abuelo en el hospital, aunque no lo está entendiendo (h. 4, p. 13)→ “Ajá”
“Ach du Scheiße!”	<ol style="list-style-type: none"> 1) Preocupación de la madre del protagonista al percatarse de que su hijo ha visionado unas fotos que la pareja se ha hecho en la intimidad (h. 2, p. 8)→ “¡Mierda!” 2) Sorpresa al informarse sobre la identidad de la protagonista de la película (Meryl Streep) (h. 5, p. 19)→ “¡Mierda!” 3) Sorpresa tras comprobar que la ceguera de la persona que va a asistir es real (h. 6, p. 21)→ “Qué chungo...”
“Mahlzeit!”	Saludo que siempre realiza el protagonista (h.3, p.9)→ “¡Que aproveche!”
“Na ja...”	<ol style="list-style-type: none"> 1) Titubeo de los padres ante el hecho de tener que admitir que su hijo es Astérix en la obra de la representación escolar (h. 3, p. 11)→ “Eh, sí...” 2) Muletilla utilizada para mantener la conversación acerca del estado en el que se encuentra el piso (h. 8, p. 28)→ “Bueno...”

INTERJECCIÓN EN TO	SITUACIÓN → TM
“Tag!”	Saludo del protagonista al abuelo en el hospital. Ésta es la única historieta en la que el protagonista no utiliza su fórmula habitual de saludo, es decir, “Mahlzeit!” (h. 4, p. 12) → “¡Hola!”
“Ach so...”	<ol style="list-style-type: none"> 1) El protagonista rectifica su actitud repentinamente al darse cuenta de que su abuelo no puede comer bombones debido a su operación (h. 4, p. 12) → “Ah, sí...” 2) El protagonista rectifica su primera actitud ante los futuros posibles inquilinos y los acompaña a visitar el piso (h.8, p. 26) → “Ah, sí...”
“Tja...”	<ol style="list-style-type: none"> 1) Muletilla utilizada por el protagonista para afirmar que su abuelo y su compañero de habitación se divierten juntos en el hospital (h. 4, p. 13) → “Bueno...” 2) Muletilla discursiva que introduce la información de las diferencias que existen entre Occidente y la situación de hambruna en África (h. 4, p. 15) → “Bueno...” 3) Muletilla utilizada por uno de los médicos para indicar que se marchan de la habitación (h. 4, p. 16) → “Bueno...” 4) Muletilla utilizada para introducir la teoría del protagonista acerca de la condición de invidente del personaje (h. 6, p. 21) → “Bueno...” 5) Muletilla a modo de introducción de los hechos con los que concluyeron la fiesta de cumpleaños de la amiga del protagonista (h. 7, p. 25) → “Bueno...”

INTERJECCIÓN EN TO	SITUACIÓN→ TM
“Ach du Schande!”	La enfermera, desesperada, lanza esta exclamación al ver entrar al protagonista (h. 4, p. 14)→ “¡Oh, Dios mío!”
“Ganz recht!”	El protagonista asiente ante la identificación de la enfermera (h. 4, p. 14)→ “¡Justo!”
“Eben...”	Afirmación cargada de ironía a la enfermera al afirmar ser consciente de que en el hospital mueren pacientes diariamente (h. 4, p. 14)→ “Exacto...”
“Ah...”	<p>1) Sorpresa del protagonista al encontrar la comida de los pacientes (h.4, p. 15)→ “Ah...”</p> <p>2) Sorpresa al encontrarse a los doctores haciendo su ronda de visita a los enfermos (h. 4, p. 16)→ “Ah...”</p>
“Komisch...”	Expresión de extrañeza al percatarse de que el cocinero, de raza negra, no entiende el humor negro (h. 4, p. 15)→ “Qué raro...”
“[...] nicht wahr?”	<p>1) Muletilla de búsqueda de afirmación dirigida a los doctores sobre el chiste que hace el protagonista acerca de la mortalidad de los pacientes (h. 4, p. 16)→ “¿verdad?”</p> <p>2) Búsqueda de afirmación ante el planteamiento de la tristeza que se debe de respirar en la casa de una pareja de homosexuales al no poder tener hijos biológicos (h. 8, p. 29) → “¿verdad?”</p>

INTERJECCIÓN EN TO	SITUACIÓN → TM
“Guten Tag...”	Saludo de uno de los hombres que está viendo la película en el cine (h. 5, p. 17) → “Buenas...”
“Entschuldigung!”/“Tschuldigung...”/ “Verzeihung noch mal...”	El protagonista se disculpa por los ruidos que está haciendo en el cine y pregunta a dos personas acerca de la película (h. 5, p. 17, 18 y 19) → “¡Perdón!”
“Echt!”	<p>1) El protagonista justifica su actitud irreverente ante las personas que están viendo la película (h. 5, p. 18) → “¡De verdad!”</p> <p>2) Sorpresa tras comprobar que la ceguera de la persona que va a asistir es real (h. 6, p. 21) → “¿En serio?”</p>
“Ach?”	El protagonista muestra su descontento al descubrir que la película no contiene escenas de sexo (h. 5, p. 18) → “¿No?”
“Ja, genau!”	Afirmación al creer conocer al protagonista de la película (h. 5, p. 18) → “¡Sí, justo!”
“Ach ja!”	El protagonista se percata de la confusión que tiene con respecto a la identidad de los actores y asume la corrección de los asistentes a la película (h. 5, p. 18) → “¡Ah, sí!”
“He!”	El protagonista muestra su disconformidad ante el hecho de que los espectadores se estén marchando de la sala debido a lo irreverente de su comportamiento (h. 5, p. 19) → “¡Eh!”
“Na hör mal..!”	Expresión hecha para mostrar la desaprobación por parte del invidente de la duda que se le plantea al protagonista acerca de su ceguera (h. 6, p. 20) → “¡Lo que hay que oír..!”

INTERJECCIÓN EN TO	SITUACIÓN→ TM
“Boah!”	Admiración ante la belleza de una chica que aparece en el periódico en traje de baño (h. 6, p. 22)→ “¡Buah!”
“Tschühüss!”	Supuestamente se despide del invidente, aunque solo es una treta (h. 6, p. 23)→ “¡Adiós!”
“Ach übrigens...”	Muletilla para introducir una pregunta, en este caso, acerca de la condición sexual de los futuros posibles inquilinos (h. 8, p. 27)→ “Ah, por cierto...”
“Na und?!”	Indignación y reproche a su pareja por parte de uno de los posibles futuros inquilinos por tener prejuicios a la hora de admitir su homosexualidad (h. 8, p. 27)→ “¿Y qué?”
“Ach tatsächlich..?”	Sorpresa del protagonista al descubrir que los posibles inquilinos son homosexuales (h. 8, p. 27)→ “¿Ah sí..?”
“Bläh”	Asco que muestra el protagonista al imaginarse las relaciones sexuales entre <i>gays</i> (h.8, p. 27)→ “Puagh”
“Tatsächlich!”	Afirmación al cerciorarse el protagonista del contenido de los Diez Mandamientos (h. 10, p. 34)→ “¡Fijo!”
“Boh!!”	Alivio del protagonista al percatarse de que no ha cometido ningún pecado (h. 10, p. 35)→ “¡Uf!!”
“Ja super!”	Alegria del protagonista al darse cuenta de que no tiene que rezar al no haber cometido ningún pecado (h. 10, p. 35)→ “¡De coña!”

INTERJECCIÓN EN TO	SITUACIÓN → TM
“Ööh”	Desconcerto del policía al responder al saludo “¡Que aproveche!” del protagonista → “Eer” (h. 12, p. 38)
“Booff...”	Resoplido de alivio del protagonista al informar al policía de que su mujer le está siendo infiel (h.12, p. 40) → “Uuff...”
“Fon...”	El protagonista se para a pensar acerca de la representación de las estalactitas que está viendo (h. 15, p. 45) → “Mmmm”

ANEXO III (CAPÍTULO 7): LISTADO DE LAS ONOMATOPEYAS MÁS REPRESENTATIVAS QUE APARECEN EN EL TO JUNTO CON LA DESCRIPCIÓN DE LAS DIFERENTES SITUACIONES EN LAS QUE SE EMITEN.

ONOMATOPEYA EN TO	SITUACIÓN
“Hrrgnnh”	1) Sonido que emite la madre del protagonista al dar a luz (h. 1, p. 5) 2) Sonido que emite el abuelo al no poder hablar tras la operación de esófago (h. 4, p. 12)
“Plop!”	Sonido que se produce en el momento que sale el niño del vientre de la madre (h. 1, p. 5)
“Prffzz..!”	1) El protagonista le saca la lengua al cirujano en el momento de nacer (h. 1, p. 5) 2) Sonido que emite el protagonista al sacar la lengua en señal de disconformidad con la película que está viendo (h. 5, p. 17 y 18)
“Tapp!Tapp!Tapp!”	1) Zapateo de la madre para mostrar enojo ante el comportamiento de su hijo vestido con su ropa interior (h. 2, p. 7) 2) Sonido del bastón del invidente que toca en la puerta (h. 6, p. 20)
“Psst!”	Un espectador pide silencio a los padres del protagonista de la representación escolar, los cuales se sienten orgullosos de su hijo (h. 3, p. 9)
“Hahahahaa!!!”	Risas del público que asiste a la representación escolar (h. 3, p. 9)
“Aach... arraach...”	Sonido que emite el abuelo operado (h. 4, p. 12)

ONOMATOPEYA EN TO	SITUACIÓN
“Rumms”	Apertura de la puerta de la sala de enfermeras (h. 4, p. 14)
“Klapp!”	<p>1) La enfermera enojada contiene su ira hacia el protagonista a quien simula estar pinchando con una jeringuilla (h. 4, p. 14)</p> <p>2) Los doctores se marchan de la habitación (h. 4, p. 16)</p>
“Stöhn...”	Gemido del abuelo ante la tristeza y la desesperación que le supone al abuelo escuchar de su nieto que está clínicamente muerto (h. 4, p. 16)
“Ding-Dong”	Sonido del timbre de la puerta de la casa del invidente, enfatizado, además, por la aparición del dibujo de notas musicales (h. 6, p. 20)
“Fuchtel!Fuchtel!”	Manoteo que el protagonista realiza frente al invidente para averiguar si realmente es ciego (h. 6, p. 20)
“Ätschkischkisch!”	Risa burlona del protagonista ante el invidente (h. 6, p. 23)
“Briing!”	Sonido del timbre de la puerta del protagonista pulsado por la pareja que viene a ver el piso para alquilarlo (h. 8, p. 26)
“Schnüff”	<p>1) Lloriqueo del protagonista al expresar que una pareja de homosexuales nunca llegará a la plenitud al no poder tener hijos biológicos (h. 8, p. 29)</p> <p>2) Llanto de uno de los hombres que viene a ver el piso para alquilarlo al contemplar la dura realidad de las parejas de hombres homosexuales que no pueden tener hijos biológicos (h. 8, p. 29)</p>
“düdüüüdelüü”	Tarareo del protagonista para restarle importancia al comentario malintencionado dirigido al socorrista (h. 9, p. 31)

ONOMATOPEYA EN TO	SITUACIÓN
“Blinz!”	Guiño que el protagonista lanza al socorrista en señal de complicidad (h. 9, p. 31)
“Knuff!”	El protagonista le da un golpe con el codo al socorrista en señal de complicidad (h. 9, p. 31)
“Klatsch!”	Palmetazo que el protagonista se propina a sí mismo para mostrar que supuestamente se acaba de percatar de las verdaderas predilecciones sexuales del socorrista (h.9, p. 31)
“Mssmss”	Sonido producido por la lectura rápida de los Diez Mandamientos por parte del protagonista (h.10, p. 34)
“Quietsch!”	Derrape del coche en el que va la familia del protagonista a visitar a sus familiares en la RDA (h. 11, p. 36)
“Raschel!”	Sonido del crujido de nudillos del protagonista disfrazado de Batman en señal de fuerza (h. 12, p. 39)
“Klirr!”	Rotura de cristal durante el robo del videoclub (h. 12, p. 41)
“Bonk, bonk, bonk!”	Cabezazo del padre del protagonista sobre la mesa al no conseguir su objetivo de hacer callar a su hijo (h. 13, p. 43)
“Schnick, schnick, schnick”	Chasquido de dedos del protagonista para llamar la atención al guía de la gruta que está visitando con su familia (h. 15, p. 45)
“Hohoo!! Hohoo!! Hohoo!!”	Grito del protagonista disfrazado de Papá Noel (h. 16, p. 48)
“Bilimm! Bilimm!”	Sonido de la campana de Papá Noel (h. 16, p. 48)
Krachzz... Krrkh... Quiiiiiuuuuieeek!	Sonido de acoplamiento del megalarínófono que kleines Arschloch le ha regalado a su abuelo (h. 16, p. 48)
“Kriiiiiuuuuuik! Quiiiiiieek!”	Sonido de acoplamiento del megalarínófono que el protagonista le ha regalado a su abuelo (h. 16, p. 49)