

JUAN JOSÉ MARTÍNEZ SIERRA
& PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN (EDS.)

MONTI 9 (2017)

THE TRANSLATION OF HUMOUR

LA TRADUCCIÓ DEL HUMOR

UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSITAT JAUME I
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>
Telèfon: 965 903 480

© d'aquesta edició: Universitat d'Alacant
Universitat Jaume I
Universitat de València

ISSN: 1889-4178
Dipòsit legal: A-257-2009

Composició:
Marten Kwinkelenberg

Impressió i enquadernació:
Kadmos

MonTI está subvencionada por las universidades de Alicante (Departamento de Traducción e Interpretación), Jaume I (Departament de Traducció i Comunicació) y València (Departaments de Filologia Anglesa i Alemanya, de Filologia Francesa i Italiana i de Teoria dels llenguatges i Ciències de la Comunicació).

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera–, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

<i>Juan José Martínez Sierra & Patrick Zabalbeascoa Terran</i> Humour as a Symptom of Research Trends in Translation Studies.....	9
<i>Juan José Martínez Sierra & Patrick Zabalbeascoa Terran</i> El humor como síntoma de la innovación en la investigación traductológica.....	29
<i>Francisco Javier Díaz Pérez</i> The translation of humour based on culture-bound terms in <i>Modern Family</i> . A cognitive-pragmatic approach.....	49
<i>Carla Botella Tejera</i> La traducción del humor intertextual audiovisual. <i>Que la fuerza os acompañe</i>	77
<i>Valentino, Gabriella</i> Analisi del trattamento dell'intertestualità nelle traduzioni italiane delle opere di P.G. Wodehouse (1881-1975) alla luce dell'approccio epistemico	101
<i>Katrien Lievois</i> La traduction de l'allusion intertextuelle	125
<i>Eva Garcia-Pinos</i> Humor and Linguistic Variation in <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> : The Catalan and Spanish case	149
<i>Alessandra Rollo</i> Aspects linguistiques et idéologo-culturels dans la traduction de l'humour. Le cas de la bande dessinée <i>Agrippine</i>	181

<i>Alejandro Bolaños García-Escribano</i> Subtitling audiovisual humour: The case of ‘early Almodóvar’ films during <i>la movida</i> in Spain (1980-1984)	219
<i>Pilar González Vera</i> Cuando humor y cultura chocan: el subtitulado en <i>Ocho apellidos vascos</i>	249
<i>Rebeca Cristina López González</i> Humorous elements and translation in animated feature films: DreamWorks (2001-2012)	279
<i>María Lucía Navarro Brotons</i> La traducción del humor en el medio audiovisual. El caso de la película de animación <i>El Espantatiburones (Shark Tale)</i>	307
<i>Hélène Jaccopard</i> Domestiquer le traducteur: analyse comparative de l’humour de <i>Dieu du carnage</i> et de <i>God of Carnage</i> de Yasmina Reza	331
Aims / Objetivos / Objectius	355

HUMOUR AS A SYMPTOM OF RESEARCH TRENDS IN TRANSLATION STUDIES

Juan José Martínez Sierra

juan.j.martinez@uv.es
Universitat de València

Patrick Zabalbeascoa Terran

patrick.zabalbeascoa@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Abstract

This article is an overview of translation studies applied to the case of humour, divided into four parts, plus an extensive bibliography. The first part goes over humour translation as a relevant object of research and why it is worthy of more academic attention. Humour translation should not be dealt with or looked upon as a strange body within translation studies. Part two is an overview of key contributions to the field, from Spain and elsewhere, covering a considerable number of authors and theories. Part three focuses on promising areas of interest for researchers and illustrates how audiovisual translation is a good instance of dynamism within the field, connecting all this to the rich variety of formats and the importance of technology. Part four sketches the landscape of research methods and theoretical frameworks to signpost possible pitfalls involved when methodologies and theoretical frameworks are not clearly and coherently organised given the complexities of studying humour translation.

Resumen

Este artículo repasa la traductología centrada en el caso del humor. Está organizado en cuatro secciones, más una extensa bibliografía. La primera sección destaca la importancia de investigar la traducción del humor y por qué merece más atención académica. No debe tratarse como un cuerpo extraño dentro de la traductología. La segunda sección es una panorámica de algunas contribuciones destacadas, de España y de otros lugares, incluyendo a muchos teóricos diversos. La tercera sección se centra en temas prometedores para la investigación y señala a la traducción audiovisual como

un campo especialmente dinámico en este sentido, siendo como es rico en formatos de programas y en cuestiones tecnológicas. La última parte es un breve boceto del paisaje investigador de metodologías y marcos teóricos, y alerta del peligro de confundir conceptos y enfoques dada la complejidad del estudio de la traducción del humor.

Keywords: Translation. Humour. Research methodology. Theoretical frameworks. Audiovisual translation.

Palabras clave: Traducción. Humor. Metodología de la investigación. Marcos teóricos. Traducción audiovisual.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.1>

Para citar este artículo / To cite this article:

MARTÍNEZ SIERRA, Juan José & ZABALBEASCOA TERRAN, Patrick. (2017) "Humour as a Symptom of Research Trends in Translation Studies." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 9-27.

1. In search of the relevance of studying humour translation

For many people the distinguishing feature of the human species is natural language, for others it is the possession of a sense of humour. However, in relation to both features there is intense scientific research and some claims that come out of it all that propose that some species or other from the animal kingdom might be said to have a language of sorts, or a sense of humour of sorts. We can probably very safely say that no other species can translate from one set of signs to another for a third party, much less translate jokes or other instances of humour. So, maybe translation is the true mark of a human being, in particular the translation of humour. It is also true that there is a fairly widespread belief that (ideal) translation is actually (theoretically) impossible, and that the translation of humour, in particular, again, is on the whole impossible. As if *impossible* could be thus qualified. A less defeatist claim consists of stating that translation is often difficult, challenging, and sometimes apparently impossible, and humour translation is a case in point. In this sense, the translation of humour is an ideal sounding board for any theory of translation (or humour), and is similarly held up as an example of the impossibility of translation.

Even on a very anecdotal level, *lost in translation* (real or imagined) is a whole source of humour production in one field (humour studies) and of bitter debate in the other (translation studies). Although there are countless instances of poor translations and howlers, we cannot allow translators to be laughed at or translation scholars to be derided. The scholarship involved in researching translation and humour alike must be taken seriously if we honestly wish to gain further insight into the nature of human communication and interaction, socially, politically, culturally, and psychologically.

The challenge of translating humour lies in compounding all of the inescapable difficulties and demands that are characteristic of any translator's job plus having to take on the complex nature of humour, in its perception and in its (re)production. Both translation and humour are problematic even when it comes to reaching a consensus on their definition and scope, given the cultural dimension of their practice and scholarly research. This explains why so

many issues cannot be dealt with in absolute terms and it justifies a number of different approaches.

Humour, translation, and consequently the translation of humour, lose their sharpness and focus if we restrict our outlook and understanding of them exclusively to a literalist interpretation of communication. Indeed, literal translation is not so much the problem as literal readings (especially when literal readings are not intended, as in the case of irony, bantering, sarcasm, satire, symbolism, metaphor, wordplay, and other rhetorical devices). Ultimately, literalism is a sign of Asperger syndrome, of intolerance, of humorlessness. We need a more sophisticated conceptual toolbox, including hermeneutics, pragmatics, stylistics, and semiotics, as well as the more traditional linguistic and literary analyses. We also need to add audiovisual, multimodal, multicultural diversity, and multilingual perspectives and we need to revise what there is of great value in well-tested insights into oral and written humour (e.g. Nash 1985). It seems essential, then, to go beyond lexical semantics in order to understand the matter from broader and more flexible points of view, on the crossroads of interdisciplinary studies.

Any type of text can be translated and there may also be features of humour in practically any kind of text, including humour that may be perceived by certain interlocutors or users but was unintended by the author. Academic translation studies and humour studies share much more than the layperson might think. They are fairly new disciplines, not yet fully consolidated if compared to linguistics and literary theory. They are both characteristically interdisciplinary, and this is probably why they are in constant danger of disintegration, thus regularly forced to justify their existence. To a large extent they feed from common sources, including the aforementioned areas (linguistics, literary studies, semiotics, and pragmatics) as well as others, like sociology, cultural studies, anthropology, and communication studies.

The aims of research in humour translation include: (i) a better understanding of how humour is translated (whether by describing, prescribing, or speculating) improves, by extension, our insight into other particular translation problems and the general nature of translation overall; (ii) various areas within translation (by theme, mode, medium, field of specialization) that call for dealing with instances and elements of humour; and (iii) the relationship, real or potential, that there is between academic studies and professional practice. In light of what has been said so far, these aims are not surprising if the goal is to make a contribution to furthering knowledge about the relationship between these two practices and disciplines and to research the range of solutions that actually exist (descriptive studies) or might exist (theoretical

speculations) or are somehow desirable (prescriptive approaches) for different problems that are posed by the presence of humoristic elements in translations and texts to be translated.

Despite all that has been done so far, there still remain multiple spheres to explore, given the polyhedral nature of humour and its translation, regardless of whether it is in writing, spoken or audiovisual, scripted and rehearsed or spontaneous. Because we can translate all sorts of texts and humour crops up also in all sorts of texts and all sorts of ways, humour translation provides a rich field of topics, research methods and theories large and small at the intersection of humour and translation. Good theories are relevant to both fields of study. A good general theory of translation must survive the test of humour translation, just as a good theory of humour must account for translated humour as well. Both humour and translation are often closely related to language and a more intense dialogue is required in a two-way street between linguistic findings and proposals; and their validation for the case of humour translation. Communication theory is an even broader field than linguistics (given that verbally expressed language is just one form of communication) and can accommodate cases of audiovisual and semiotically diverse translation and humoristic resources. In short, both translation (professional practice and academic research) and humour are polyhedral phenomena, with such diverse interplaying factors as ideology, literature, psychology, history, social relationships, education, culture, aesthetics, and semiotics. This means that the keen student or scholar will find at least as many theories as there are disciplines related to the topic, and complex case studies where humour and/or translation may or may not be the main focus of the research. Nonetheless the specialised literature devoted specifically to the topic of humour translation is conspicuously scarce. Within translation studies it is as if humour were considered a slippery elusive object of study, almost entirely dealt with as an appendix to some other point of interest that has much firmer ground or is more easily defined: a certain author, a certain period, a certain type of literature, a certain mode of communication, or certain textual items or linguistic features or units (clauses, idioms, tenses, discourse markers, etc.). Wordplay and wit are closely related to humour, but a pun or a clever way of saying something does not necessarily entail humour. Nor is it clear whether humour is a function or a feeling or an effect or an intention or a quality of a text, while it might even be all of these. Humour is also a sense, which means that any intention to be humorous requires essential cooperation (and/or capacity) from the intended recipient. A translator who might be expected to appreciate source text humour and produce translated text humour will need a two-way sense of humour

for identifying it and being able to render it (and be in the right mood at the required time, or can a mechanical skill be learnt to overcome times when the translator is in a foul mood?).

Hopefully, it has by now become apparent that it is extremely difficult to map and keep track of scholarly work in humour translation. This is partly due to its interdisciplinary nature but also because of the diversity of case studies and the way humour is made visible within them. For example, there are scholarly studies focused on and arranged by writers, film directors, cartoonists, or by text types and genres, such as drama, poetry or novels. None of these labels give us any prior information as to the presence or absence of humour or the ultimate goal of the research, where humour might be a small or a large component or completely absent. Some studies may focus on Disney Productions, for instance, and not say a word about humour, or quite on the contrary, be entirely devoted to this feature. Literary and linguistic studies of metaphor, irony and ambiguity, may include a component of humour or not. Just as one can study the presence of humour in tragedies, it is also possible to study aspects of comedies other than humour. Similarly, theoretical models of translation are not usually labelled (or even explained) according to their relevance to humour translation; for example, when translational studies concentrate on formal, aesthetic or semantic equivalence (or non-equivalence) humour may be taken into account or it may just be an afterthought, but there is no way to know without reading the whole study. There is much humour in advertising, but it is hard to know which studies of advertising translation deal with humour in a way that makes a real contribution to the field. This is what makes a publication like this one so necessary because it results from a specific call for contributions in this area, thus facilitating other researchers' endeavours for finding relevant references.

We will close this first section by acknowledging the conspicuous presence of audiovisual translation (AVT) in a volume that is meant to cover a whole range of different cases of humour translation. This is symptomatic of current trends in translation studies, probably just as much as in humour studies and even film studies. Of course, in no way does it imply that there is less humour or less research in other areas, but it does reflect the dynamism and relevance of these areas. By way of example, there is an increasing presence of audiovisual and visual humour combined with captions and subtitles, such as Internet memes and fansubtitles. The word *memes* was coined by Dawkins (1976: 191) and his definition still applies today to the fashion of manipulating images and captioning them as they are intended to spread virally. Another case is that of the just as fashionable emojis, a form of nonverbal communication, which

some say (Danesi 2016) has developed a language of its own. The important point is that we are moving on from purely verbal humour, as proposed by Raskin (1985) to the need for an audiovisual, multimodal, semiotically holistic theory of humour and its translation.

2. An overview of some key contributions to the field. From Spain and elsewhere

As already implied, the answer to the question of what *humour* is does not appear to be an easy one. Even though the study of humour has been undertaken from different perspectives, no common ground seems to have been reached. Nash already pointed out that one is struck by the complexity of this subject (1985: xi). Along a similar line of thought, Attardo (1994: 3) mentioned that finding a definition of *humour* is practically impossible, and this still appears to be true nowadays. In any case, this lack of definition has not impeded a growing number of pieces of research on the translation of humour.

Humour has been analyzed from assorted fields (including psychology and medicine, for example). Within translation studies, different attempts to approach humour in a more or less systematic manner have been made, perhaps their point in common being the following question: If we assume that humour is a complex and culturally embedded subject, how can it be translated? Delabastita's (1996: 133) claim that there is no "one-to-one equivalence between languages" must be, of course, taken for granted. Hence, it is common agreement (or it should be) that, as a result of the importance of context in understanding all speech acts, translation necessarily involves much more than the mere linguistic transference of content from one language to another. As suggested before, it is essential to go beyond words and look at the task from a broader, multiple viewpoint. In this sense, the General Theory of Verbal Humour by Attardo and Raskin (1991) seems worth mentioning, since it did attempt to go beyond words and consider other aspects, such as the context and the target.

Several authors have followed a linguistic or discursive approach to the translation of humour, such as Attardo (1994, 2002), Curcó (1995), Vandaele (2001, 2002a), Yus (2003, 2016) and Ritchie (2004). Chiaro has dedicated several works to this matter, mainly focusing on Verbally Expressed Humour (see, for example, her works of 2000, 2006, 2007). In the field of literary translation, Mateo's (1995) descriptivist work stands as a thorough study of the matter. Oral translation (i.e. interpreting) has also received some attention, such as Pavlicek and Pöchhacker (2002) and González and Mejias (2013), although further research is clearly needed.

As indicated in the previous section, in spite of the open, comprehensive nature of this volume, the presence of articles dealing with humour and AVT is rather copious, which can clearly be interpreted as a sign of the times. Perhaps the reason behind it touches upon the fact that translating humour becomes even more complicated when we consider how conspicuous humour is in audiovisual texts because of all the visual clues and cues. As Manini (1996, 173) asserted, “[A] distinction needs to be made between translating for the stage and translating for the page,” a statement with which most (if not all) researchers on AVT would agree. Audiovisual translators have to deal not only with the complexities suggested above, but also with the professional and technical hurdles of modes such as dubbing and subtitling.

Still, the interest in the translation of humour in audiovisual texts is as intense as recent. In a parallel way to what happened in the case of research on AVT, until relatively recent times the study of humour was not considered serious. AVT was long (and somehow condescendingly) considered by some the *fun* part of the discipline, let alone the study of humour in audiovisual texts, which would epitomize the *summum* of amusement. Fortunately, the scenario has changed.

For example, relevance theory has been applied to the study of the dubbing of humour (for instance, see Martínez Sierra 2008) and of the translation of wordplay (Díaz Pérez 2013). Some authors, such as Mendiluce and Hernández (2004), have explored the important effect that functional translation can have in the box office success of animated comedies such as *Chicken Run*. Likewise, González Vera’s (2010) discursive approach to animated films meant another proof that no cinematographic genre must be left behind. Other authors, such as Asimakoulas (2004), have focused on the subtitling of humour, and have understood it as a key part of intercultural communication – based on the theories about humour proposed by Attardo (2002, for example). Díaz Cintas (2001a, 2001b) also paid attention to the cultural nature of humour, and considered the *limitations* that the translator has to face when translating audiovisual texts for subtitling – without losing sight of the semiotic dimension. Together with Remael, he also devoted one section of their book of 2007 to the subtitling of humour, an issue (plus dubbing) addressed by Jankowska (2009), too. The questions regarding the omnipresent foreignisation/domestication dichotomy (rather a continuum) have been considered in the work of, for instance, Botella Tejera (2006) and Martínez Sierra (2006). Another particularly prolific (and pioneer) author has been Zabalbeascoa (1996, 2005, just to mention a few). His doctoral dissertation (1993) opened the door to considerable further research. Bucaria (2007) examined several American series

that were dubbed into Italian, in order to analyse the degree of manipulation that they may have suffered especially in the case of the translation of humour in texts that mix humour and drama. Fuentes' (2001) contribution is also worth mentioning for being one of the first attempts to conduct a reception study of a translated humorous product. The polysemous nature of language was approached by Martínez Tejerina (2008). Finally, although the list could continue, we can also mention Arampatzis' doctoral dissertation (2011), in which he pays attention to the translation of dialects and accents in the Spanish dubbing of some American sitcoms.

Furthermore, different humour taxonomies have been proposed, such as Ruch and Rath (1993), Zabalbeascoa (1993), Berger (1997), Fuentes (2001) and Vandaele (2002a). Similarly, authors such as Martínez Sierra (2008) have suggested a list of potentially humorous elements in audiovisual texts.

Still, within the umbrella of AVT the areas, issues and phenomena in need of further research (or simply, research) are numerous (as detailed in the next section). Accessibility is clearly one, since few attempts (see, for instance, Martínez Sierra 2009, devoted to the audio description of humour) can be found in the literature.

3. Some promising areas and topics of interest for researchers. AVT as a sample of dynamism within the field

As suggested before, the translation of humour has lately received attention from different standpoints, mainly (at least quantitatively) in the time span of the new millennium. A considerable portion of that interest has come from the field of AVT. Humour as a challenging aspect of translation for dubbing and subtitling has been the subject of a rather considerable number of pieces of research. But, if we agree that AVT involves more translation modes than dubbing and subtitling, the panorama widens significantly, laying bare a clear gap in the research required. In the Spanish case, for example, the recently introduced digital terrestrial television has altered the audiovisual landscape, and has involved the proliferation of a whole new range of television formats previously unavailable in non-premium television. Many of these new programs, such as the so-called *docurealities*, have boosted AVT modes such as voice over, traditionally used to translate *serious* documentaries in our country. Even other less common modes, such as free commentary, are becoming more popular, one of the defining features of this mode being, precisely, its use in humorous television shows. All in all, the 21st century has brought us new formats, new topics, new humour manifestations through a wider spectrum of audiovisual modes.

In the previous section, allusion was also made to the possibilities of exploring the transfer of humour in the context of those AVT modes meant to make the media more accessible to the blind and partially-sighted and to the deaf and hard of hearing. In modes such as audio description for the former and subtitling for the latter (even in sign language, another clear instance of inter-semiotic translation) we witness the combination of extreme time and space limitations with the well-known restrictions stemming from purely linguistic or cultural (if such a dichotomy makes any sense at all) elements.

Besides, the audiovisual field walks hand in hand with technology. New technological advances have brought about new scenarios and problems. Is there room for humour translation (or research) in respeaking, for example? How do we deal with humorous intertextuality in the ever expanding universe of video games? What about the abovementioned emoji language, which is becoming more and more widespread mainly in portable communication devices? Is humour any different in web series compared to television series; in other words, how does the medium affect the way humour is delivered and received?

From this last question we may draw our attention to other AVT modes found outside the television/cinema context that could also benefit from a greater amount of attention. *Opera buffa*'s surtitles/supertitles most certainly offer a vast area for investigation. In addition, theatre translation, once we agree that a play can be considered an expression of an audiovisual text, stands as another scenario wherein conducting humour related studies. Similarly, a broad, flexible conception of *audiovisual translation* allows for the inclusion of the translation of comics in its set of modes, and humour in this type of publications calls for its share of attention, too.

We cannot forget some cinematographic incursions, maybe not new but definitely frequent in the 21st century, such as the developing interest in the study of multilingual cinema. This attention has rather recently included the consideration of humour in this type of films, although the possibilities of further research remain abundant.

It is our belief that further attention must also be paid towards taboo humour as a translational factor, including, among others, offensiveness, blasphemy, and cursing. Taboo is a universal phenomenon, but because its specifics are culturally defined and determined, the precise nature of what is offensive varies from culture to culture, and even within a given culture as a distinguishing feature of certain communities within a culture (by religion, by politics, by generation, etc.). Just as taboo and offensiveness is dealt with in humour studies, but also within linguistics, sociology, and anthropology it also

deserves more academic studies as a part of translation studies; for example, Jay's (1992) book as the first serious and extensive examination of American cursing from a psycholinguistic-contextual point of view. Thus, taboo expressions and themes aimed at producing humour should clearly be part of our concerns, even if (subjectively) disturbing. Such a topic will axiomatically lead us to a connected area: that of ideology and, especially, the possible manifestations of (self)censorship.

And of course, we cannot ignore the (by definition) anarchic world of *fantranslation*, in which only descriptive approaches to humour (and to everything, in fact) seem to be possible, since any prescriptive consideration to this phenomenon would be, in itself, a *contradictio in terminis*.

4. Methods and frameworks for studying humour in translation.

Descriptivism, functionalism, genres and other typologies

In the final section of this article we will sketch the landscape of research methods and theoretical frameworks in an attempt to warn new researchers about the possible pitfalls of confusing the issues in their quest for contributing to research in humour translation. Due to space restrictions they are presented as bullet point items of types of research and the variety of approaches, which are not necessarily mutually exclusive, but like any good recipe, first need to be identified separately, weighed and counted, and only then, combined.

- Searches for (new) theoretical models and concepts for humour, for translation or specifically for humour translation in the first instance (e.g. humour types for translation proposed by Raphaelson-West 1989, Zabalbeascoa 1996, Fuentes 2001, Martínez Sierra 2008, or Delabastita's 1996 classification of shifts for wordplay translation).
- Descriptive studies, in the first instance, for various purposes, e.g. to develop or validate a given theory, or simply to document certain instances of humour translation *out there* in the real world (e.g. Delabastita's 2002 study of Shakespeare's *Henry V* as an instance of multilingual text translation).
- Case studies, which tend to study a piece of literature (Maher 2011), film or any other type of communication, either from a descriptive methodology, with a hypothesis or not, or otherwise a critical analysis, judging the merits of the piece (either the source text or the target text, or both). Of course, some case studies may be slightly muddled and display some descriptive traits, or even declare themselves to be

descriptive, while at the same time they offer critical analysis and evaluation of the quality of the translated text.

- Corpus studies, as a branch of descriptivism, which differ from case studies in their attempt to accumulate as many instances as possible, and serve as a tool for later analysis or practical applications that a corpus might have. We are not aware of any corpus that is specifically designed for humour translation. This means that whatever corpora there are may or may not include samples of humour and/or translation as possible browsing criteria (e.g. Chiaro et al. 2008). Some studies, like doctoral dissertations, might take on an examination of metaphor translation, or the translation of idioms or phraseology, vulgar language, proper nouns, forms of address, expletives... and accumulate a large number of samples, some of which will be humorous while others will not be so.
- Critical analysis and evaluation. Studies which openly declare a bias (though not always openly, unfortunately) towards one way or another of translating, and will set out to demonstrate why and how a given translation is good or bad, or better or worse than another (real or ideal). This case is always better, methodologically, than to declare one's study as descriptive, while adding to it and within it statements of judgement or criteria for correctness and good practice. An example of this is Venuti's defence of foreignising over domesticating translation practices (e.g. 1995).
- Humour as the central focus of the study. Along with honourable exceptions like Maher (2011), Chiaro (e.g. 1992, 2010a, 2010b) is thankfully one of the few authors to explicitly acknowledge the simultaneous presence of both humour and translation as an object of academic research.
- Humour not as the central focus of the study (case study or otherwise), but as a component among other components, in aid of some other central focus (e.g. audiovisual translation techniques, or the difficulty of translating cultural elements, studies in politeness or pragmatics...). A representative example is Díaz-Cintas (2003), displaying all the various aspects of translating for subtitling, including the element of humour; or, for general studies and claims about translation, Hurtado Albir (2001).
- The area where the researcher is most interested in making a contribution is an important variable; for example, linguistics, linguistic theories of translation, or linguistic theories of verbally expressed

humour. Other such areas include (any combination of): audiovisual (or film) and multimodality studies, cultural studies, semiotics, communication theory, literary studies, discourse studies, interdisciplinary studies of ideology, social psychology, political science, and pragmatics (Raskin 1985, Yus 2016).

- Humour as a translation problem, which may feed a partial theory of translation (Holmes 1988, Zabalbeascoa 1996), which in turn may aspire to make a contribution towards a more general theory of translation. So, the relevance of researching humour translation lies in the fact that if we can crack that hard nut it may in all likelihood provide tremendous insight into how so many other problems and challenges in translation (practice and theory) can be accounted for.
- Humour as an exception to the rule, or as a real test for general statements and models for translation (for example, the abovementioned Pavlicek and Pöchhacker 2002, who studied humour as a problem in interpreting). This kind of research is like the previous point in that it connects partial theory to general theory but it works in the opposite direction, i.e. it starts by taking a general theoretical claim about translation (e.g. relevance theory; see Martínez Sierra 2008 or Díaz Pérez 2013), which may work in other areas, and tests its validity for the case of humour translation, and its results can be either that *all is well* and the general claim is validated, or that there is a discrepancy, which in turn offers two possible outcomes: either humour is deemed to be an exception to the rule, or the rule or claim is thrown out as invalid, certainly as a general or *universal* theory since we have found a case that it cannot account for.
- Experimental studies of humour translation, which as the name suggests, involve the design and implementation of some sort of experiment (e.g. eye-tracking studies as carried out by Kruger, Szarkowska and Krejtz 2015) to test, for instance, the funniness of a translation by measuring informants' reactions, or by asking them through questionnaires.

For reasons of space and scope, in this article we cannot offer a full selection of theoretical frameworks that can be used in humour translation research. Suffice it to say that it is important not to mix up or confuse research methods and interests, as outlined above, with theoretical frameworks, although they might be said to be part of the researcher's toolbox. Thus, there are linguistic theories such as functional linguistics or pragmatic-linguistic theories such

as relevance theory or Grice's (1975) Cooperative Principle. Then there are translation studies specific theories, such as norm theory (Toury 1980) or Skopos theory (Reiss and Vermeer 1984), and then, of course, there are theories that come out of humour studies, that may then be applied to translation (e.g. Attardo 2002, Raskin 1985, Nash 1985). The interesting case of humour as a challenge for AVT has been amply dealt with above, and basically implies that any theory for AVT will have to be tested and validated against the case of humour, regardless of whether humour turns out to be a sense or a function or a device or a mood or an elusive quality. Already in 1964, Nida proposed the theoretical concept of *dynamic equivalence*, whereby he envisaged that translation equivalence could (or should, he was somewhat prescriptive at certain points) be measured by comparing the reactions (as in reception studies) of the users of the source text and target text.

References

- ARAMPATZIS, Christos. (2011) *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Unpublished doctoral dissertation.
- ASIMAKOULAS, Dimitris (2004). "Towards a Model of Describing Humour Translation: A Case Study of the Greek Subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*." *Meta* 49:4, pp. 822-842.
- ATTARDO, Salvatore. (1994) *Linguistic Theories of Humour*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, Salvatore. (2002) "Translation and Humour." *The Translator* 8:2, pp. 173-194.
- ATTARDO, Salvatore & Victor Raskin. (1991) "Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model." *Humor* 4:3-4, pp. 293-347.
- BERGER, Peter. L. (1997) *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin & New York. Walter de Gruyter.
- BOTELLA TEJERA, Carla M. (2006) "La naturalización del humor en TAV: ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de *Gomaespuma: Ali G Indahouse*." *Tonos Digital* 12.
- BUCARIA Chiara. (2007). "Humour and Other Catastrophes: Dealing with the Translation of Mixed-Genre TV Series." *Linguistica Antverpiensia* 6, pp. 235-254.
- CHIARO, Delia. (1992) *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. London & New York: Routledge.

- CHIARO, Delia. (2010a) "Translation and Humour, Humour and Translation." In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and Literature*. London & New York: Continuum, pp. 1-29.
- CHIARO, Delia. (ed.) (2010b) *Translation, Humour and the Media*. London: Continuum.
- CHIARO, Delia; Christine Heiss & Chiara Bucaria. (eds.) (2008) *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- CURCÓ, Carmen. (1995) "Some Observations on the Pragmatics of Humorous Interpretations: a Relevance Theoretic Approach." *Working Papers in Linguistics* 7, pp. 27-47.
- DANESI, Marcel. (2016) *The Semiotics Of Emoji. The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*. London: Bloomsbury Academic.
- DAWKINS, Richard. (1976) *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.
- DELABASTITA, Dirk. (1996) "Introduction." In: Delabastita, Dirk (ed.) 1996. *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation. Special issue of The Translator* 2:2, pp. 1-22.
- DELABASTITA, Dirk. (2002) "A Great Feast of Languages Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator." *The Translator* 8:2, pp. 303-340.
- DÍAZ CINTAS Jorge. (2001a) "The Value of the Semiotic Dimension in the Subtitling of Humour." In: Desblache, Lucile (ed.) 2001. *Aspects of Specialised Translation*. Paris: La Maison du Dictionnaire.
- DÍAZ CINTAS Jorge. (2001b) "Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas." In: Pajares, Eterio, Raquel Merino & José M. Santamaría (eds.) 2001. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* 3. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline Remael. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.
- DÍAZ-PÉREZ, Francisco Javier. (2014) "Relevance Theory and Translation: Translating Puns in Spanish Film Titles into English." *Journal of Pragmatics* 70, pp. 108-129.
- FUENTES, Adrián. (2001) *La traducción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada de la película Duck Soup, de los hermanos Marx*. Granada: Universidad de Granada. Unpublished doctoral dissertation.
- GONZÁLEZ, Luis D. & Glenda M. Mejias. (2013) "The Interpreter's Ultimate Challenge: Humor in Conferences." *Translation Journal* 17:4.
- GONZÁLEZ VERA, Pilar. (2010). *The Translation of Recent Digital Animated Movies. The Case of DreamWorks' Films Antz, Shrek and Shrek 2 and Shark Tale*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Unpublished doctoral dissertation.

- GRICE, Paul. (1975) "Logic and Conversation". In: Cole, Peter & Jerry Morgan (eds.) 1975. *Syntax and Semantics. Volume 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, pp. 41-58.
- HOLMES, James. (1972) "The Name and Nature of Translation Studies." In: Holmes, James S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Madrid: Rodopi.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- JANKOWSKA, Anna. (2009) "Translating Humor in Dubbing and Subtitling." *Translation Journal* 13:2.
- JAY, Timothy. (1992) *Cursing in America. A Psycholinguistic Study of Dirty Language in the Courts, in the Movies, in the Schoolyards and on the Streets*. Amsterdam: John Benjamins.
- KRUGER, Jan Louis; Agnieszka Szarkowska & Izabela Krejtz. (2015) "Subtitles on the Moving Image: an Overview of Eye Tracking Studies." *Refractory: A Journal of Entertainment Media* 25.
- MAHER, Brigid. (2011) *Recreation and Style: Translating Humorous Literature in Italian and English*. Amsterdam: John Benjamins.
- MANINI, Luca. (1996) "Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and their Translation." In: Delabastita, Dirk. (ed.) 1996. *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 2:2. Manchester: St. Jerome, pp. 161-178.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2006) "La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización / familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales." *Sendeban* 17, pp. 219-231.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2009) "The Relevance of Humour in Audio Description." *Intralinea*, 11.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2008) *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló: Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ TEJERINA, Anjana. (2008) *La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia*. Alicante: University of Alicante. Unpublished doctoral dissertation.
- MATEO, Marta. (1995) *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- MENDILUCE, Gustavo & Ana I. Hernández. (2004) "Este traductor no es un gallina: El trasvase del humor audiovisual en Chicken Run." *Translation Journal* 8:3.
- NASH, Walter. (1985) *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. London: Longman.
- NIDA, Eugene. (1964) *Toward a Science of Translating*. Leiden & Boston: Brill.
- PAVLICEK, Maria & Franz Pöchhacker. (2002) "Humour in Simultaneous Conference Interpreting." *The Translator* 8:2, pp. 385-400.

- RAPHAELSON-WEST, Debra S. (1989) "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor." *Meta* 34: 1, pp. 128-141.
- RASKIN, Victor. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Boston & Lancaster: D. Reidel.
- REISS, Katharina & Hans Vermeer. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- RITCHIE, Graeme. (2004): *The Linguistic Analysis of Jokes*. Routledge: London.
- RUCH, Willibald & Sigrid Rath. (1993) "The nature of humor appreciation: Toward an integration of perception of stimulus properties and affective experience." *Humor: International Journal of Humor Research* 6, pp. 363-84.
- TOURY, Gideon. (1980) "Equivalence and Non-equivalence as a Function of Norms." In: Toury, Gideon (ed.) 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, pp 63-71.
- VANDAELE, Jeroen. (2001) "Si sérieux s'abstenir: Le discours sur l'humour traduit." *Target* 13:1, pp. 29-44.
- VANDAELE, Jeroen ed. (2002a) "Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means." *The Translator* 8:2, pp. 149-172.
- VANDAELE, Jeroen (ed.) (2002b) *The Translator (Special Issue 8:2): Studies in Intercultural Communication – Translating Humour*. Manchester: St.Jerome Publishing.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- YUS, Francisco. (2003) "Humor and the Search for Relevance." *Journal of Pragmatics* 35, pp. 1295-1331.
- YUS, Francisco. (2016) *Humour and Relevance*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1993) *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. Lleida: Universitat de Lleida. Unpublished doctoral dissertation.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1996) "Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies." *The Translator* 2:2, pp. 235-257.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2005) "Humor and Translation — an Interdiscipline." *Humor* 18:2, pp. 185-207.

BIONOTES / NOTAS BIOGRÁFICAS

JUAN JOSÉ MARTÍNEZ SIERRA works as a senior lecturer in the Department of English and German Studies at the Universitat de València. In addition to a doctorate in Translation Studies (Universitat Jaume I, 2004), he holds a degree in English Language and Culture (Universitat Jaume I, 1995) and an MA in Intercultural Communication (University of Maryland, Baltimore County, USA, 2001). He is specialized in Audiovisual Translation. To date, this activity has been generously fruitful in the form of lectures, seminars, invited talks, and papers at conferences. Besides, he has published numerous works, including five books, several book chapters, reviews, and many other pieces of research in the form of articles in prestigious scientific journals. He coordinates CiTrans, and also collaborates with the research groups TRAMA (Universitat Jaume I) and SILVA (Universitat de València).

JUAN JOSÉ MARTÍNEZ SIERRA es profesor titular de universidad del Departamento de Filología Anglesa i Alemanya de la Universitat de València. Licenciado en Filología Inglesa (Universitat Jaume I, 1995), posee un Máster en Comunicación Intercultural (University of Maryland, Baltimore County, 2001, becado por la Comisión Fulbright) y un doctorado en Traducción (Universitat Jaume I, 2004). Su investigación se ha dirigido, fundamentalmente, al ámbito de la traducción audiovisual y, de manera particular, al estudio de la traducción del humor. Hasta la fecha, ha publicado múltiples trabajos, entre los que se incluyen varios libros y capítulos de libros, numerosos artículos en revistas científicas, actas y reseñas. Asimismo, ha participado como ponente en diversos congresos y ha impartido diferentes conferencias invitadas. Además de fundador y director de CiTrans, es colaborador de los grupos de investigación SILVA (Universitat de València) y TRAMA (Universitat Jaume I).

PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN is qualified (since 2011) as full professor at the Universitat Pompeu Fabra. He lectures and researches in translation theory and audiovisual translation, and foreign language learning through translation. He has published widely and internationally in these areas and played a leading role in several EU-funded and Spanish research projects, such as ClipFlair. He is currently working on the Trafilm.net project. He is well-known for his research in the field of humour translation ever since his PhD (1993) proposed a typology of humour translation and a theoretical model of Priorities and Restrictions based on a study of the BBC sitcom, *Yes, Minister*. For further details visit <http://upf.academia.edu/PatrickZabalbeascoa>

PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN está acreditado desde 2011 como catedrático universitario en la Universitat Pompeu Fabra. Imparte docencia y realiza sus investigaciones en las áreas de teoría de la traducción y traducción audiovisual, así como la traducción pedagógica aplicada al caso del aprendizaje de idiomas. Tiene numerosas publicaciones internacionales sobre estos temas y ha tenido participaciones destacadas en proyectos financiados españoles y europeos como, por ejemplo, ClipFlair. En la actualidad es miembro investigador del proyecto Trafilm.net. Se le conoce por sus investigaciones en el campo de la traducción del humor desde que en 1993 se dio a conocer su tesis doctoral en la que propone una tipología de traducción para el humor junto con un modelo teórico de prioridades y restricciones, todo ello basado en un estudio de caso de la serie cómica de la BBC, Sí Ministre. Para mayor información, visite <http://upf.academia.edu/PatrickZabalbeascoa>

EL HUMOR COMO SÍNTOMA DE LA INNOVACIÓN EN LA INVESTIGACIÓN TRADUCTOLÓGICA

Juan José Martínez Sierra

juan.j.martinez@uv.es
Universitat de València

Patrick Zabalbeascoa Terran

patrick.zabalbeascoa@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Resumen

Este artículo repasa la traductología centrada en el caso del humor. Está organizado en cuatro secciones, más una extensa bibliografía. La primera sección destaca la importancia de investigar la traducción del humor y por qué merece más atención académica. No debe tratarse como un cuerpo extraño dentro de la traductología. La segunda sección es una panorámica de algunas contribuciones destacadas, de España y de otros lugares, incluyendo a muchos teóricos diversos. La tercera sección se centra en temas prometedores para la investigación y señala a la traducción audiovisual como un campo especialmente dinámico en este sentido, siendo como es rico en formatos de programas y en cuestiones tecnológicas. La última parte es un breve boceto del paisaje investigador de metodologías y marcos teóricos, y alerta del peligro de confundir conceptos y enfoques dada la complejidad del estudio de la traducción del humor.

Abstract

“Humour as a Symptom of Research Trends in Translation Studies”

This article is an overview of translation studies applied to the case of humour, divided into four parts, plus an extensive bibliography. The first part goes over humour translation as a relevant object of research and why it is worthy of more academic attention. Humour translation should not be dealt with or looked upon as a strange body within translation studies. Part two is an overview of key contributions to the field, from Spain and elsewhere, covering a considerable number of authors and theories. Part

three focuses on promising areas of interest for researchers and illustrates how audio-visual translation is a good instance of dynamism within the field, connecting all this to the rich variety of formats and the importance of technology. Part four sketches the landscape of research methods and theoretical frameworks to signpost possible pitfalls involved when methodologies and theoretical frameworks are not clearly and coherently organised given the complexities of studying humour translation.

Palabras clave: Traducción. Humor. Metodología de la investigación. Marcos teóricos. Traducción audiovisual.

Keywords: Translation. Humour. Research methodology. Theoretical frameworks. Audiovisual translation.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.1>

Para citar este artículo / To cite this article:

MARTÍNEZ SIERRA, Juan José & ZABALBEASCOA TERRAN, Patrick. (2017) “El humor como síntoma de la innovación en la investigación traductológica.” In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 29-48.

1. En búsqueda de la pertinencia de investigar la traducción del humor

Para mucha gente el rasgo que distingue a la especie humana es el lenguaje, mientras que para otros es el sentido del humor. Sin embargo, tanto un rasgo como el otro son objeto de intensa investigación científica que ofrece como resultado algunas afirmaciones que proponen que se podría considerar que algunas especies tienen algún tipo de lenguaje o algún tipo de sentido del humor. Sin embargo, no parece arriesgado afirmar que ninguna otra especie es capaz de traducir de un sistema de signos a otro para terceros, y mucho menos pueden traducir chistes u otras manifestaciones humorísticas. Consecuentemente, quizá sea la traducción el rasgo que verdaderamente hace único y especial al ser humano, sobre todo la traducción del humor. Sin embargo, existe una creencia bastante extendida de que la traducción (ideal) es imposible (en teoría), y que la traducción del humor, especialmente, es en gran medida imposible. Como si se pudiera matizar tan tajante calificativo. Un enfoque menos derrotista consiste en afirmar que la traducción a menudo es complicada, difícil y, a veces, aparentemente imposible, y que la traducción del humor es un excelente ejemplo de esta aparente imposibilidad. Precisamente por ello la traducción del humor sirve muy bien como banco de prueba ideal para comprobar la validez de cualquier teoría de la traducción (o del humor), incluida la que dicta (o niega) que la traducción es imposible.

Incluso en un nivel anecdótico, los errores de traducción que causan hilaridad (ya sean reales o inventados) son una rica fuente de producción cómica para una disciplina (los estudios sobre el humor) y motivo de agria discusión para la otra (la traductología). Por muy frecuentes y abundantes que sean las malas traducciones y los errores garrafales no deberíamos permitir que la profesión sea objeto de burla (no más que otras profesiones), ni que conlleve una pérdida de credibilidad mayor, ni que los investigadores en temas de traducción sean menospreciados desde otras disciplinas. Debe tomarse muy en serio la actividad investigadora tanto en el campo de la traductología como en estudios sobre el humor si lo que de verdad pretendemos es comprender mejor cómo funciona la comunicación y la interacción humana, desde un punto de vista social, político, cultural y psicológico.

El reto que supone traducir el humor radica en combinar todas las complicaciones y exigencias típicas de cualquier encargo de traducción y sumarles la consideración de las complejidades inherentes al humor, tanto desde el lado de la recepción como del de su (re)producción. La traducción y el humor resultan, cada uno por su cuenta, problemáticos a la hora de llegar a un consenso sobre su definición y sus límites, dada la dimensión cultural de su ejercicio profesional y la investigación académica que se pueda hacer en ambos campos. Por este motivo hay tantos temas que no se pueden resolver en términos absolutos y quedan justificados múltiples enfoques.

El humor y la traducción, y en consecuencia, la traducción del humor, pierden gran parte de su sentido si restringimos nuestra visión a un enfoque puramente literalista de la comunicación. Ciertamente, la traducción literal es un problema menor en comparación con interpretaciones al pie de la letra (sobre todo cuando el emisor pretende lo contrario, como en el caso de la ironía, las chanzas, el sarcasmo, la sátira, el simbolismo, la metáfora, los juegos de palabras y otros recursos retóricos). En última instancia el literalismo es un síntoma del síndrome de Asperger, de la intolerancia, de una carencia del sentido del humor. Nos hacen falta recursos conceptuales más sofisticados, desde la hermenéutica, la pragmática, la estilística y la semiótica, además de los más frecuentes análisis lingüísticos y literarios. Además, hay que sumar las aportaciones de perspectivas audiovisuales, multimodales, de la diversidad multicultural y multilingües, y debemos recuperar todo lo bueno que hay en aportaciones valiosas de estudios académicos sobre el humor (por ejemplo, Nash 1985). Parece del todo necesario ir más allá de la semántica léxica si queremos entender el humor y su traducción desde puntos de vista más amplios y flexibles, en los puntos de encuentro de estudios interdisciplinarios.

Se puede traducir cualquier tipo de texto, lo que se suma al hecho de que pueden aparecer rasgos humorísticos en cualquier clase de texto, incluido el humor que aprecian los destinatarios pero no pretendido así desde la autoría de la comunicación. Los estudios académicos del humor y de la traducción comparten mucho más de lo que pueda parecer a primera vista. Son disciplinas relativamente jóvenes, no consolidadas todavía en comparación con la lingüística o la teoría literaria. Ambos se caracterizan por ser interdisciplinarios, y por esta misma razón se hallan en constante peligro de desintegración o fragmentación, lo que les lleva a tener que justificar su existencia repetidamente. En gran medida se alimentan de fuentes comunes, como son las disciplinas arriba mencionadas (la lingüística, la semiótica, etc.), además de otras, como la sociología, la antropología y los estudios culturales y de la comunicación.

Los objetivos de la investigación sobre la traducción del humor incluyen: (i) una mejor comprensión de cómo se traduce el humor (ya sea por descripciones, prescripciones o especulaciones), que mejora, por asociación, nuestro entendimiento de otros problemas traductológicos específicos, así como de la traducción en general; (ii) diferentes campos dentro de la traducción (por tema, modo, medio, especialización) que requieren un tratamiento de casos y elementos humorísticos; y (iii) la relación que hay o pudiera haber entre la investigación académica y la práctica profesional. A la luz de lo expuesto hasta aquí, no sorprenden tales objetivos si se trata de aportar algo en el avance del conocimiento sobre la relación entre estas dos prácticas y sus disciplinas asociadas y para investigar todo el espectro de soluciones traductológicas que existen (desde el descriptivismo), que pudieran darse (especulación teórica) o que son de alguna manera deseables (enfoques prescriptivos) para los diversos problemas planteados por la presencia de elementos humorísticos que se detectan en los textos y sus traducciones por publicar o ya publicadas.

A pesar de todo lo que se ha hecho hasta ahora, aún quedan múltiples esferas por explorar, dada la naturaleza poliédrica del humor y de sus planteamientos de traducción, ya sea escrita, hablada (por ejemplo, en escena o por la radio) o audiovisual, guionado, recitado y ensayado o espontáneo. Dado que se pueden traducir todo tipo de textos de un sinfín de maneras, la traducción del humor aporta un campo rico de temas, métodos de investigación y marcos teóricos, amplios y restringidos, en la intersección del humor y la traducción. Las buenas teorías son aprovechables en ambos campos de estudio; y una buena teoría general de la traducción debe pasar la prueba de dar buena cuenta de la traducción del humor, del mismo modo que una buena teoría sobre el humor debe poder explicar el humor traducido como un aspecto más del humor. El humor y la traducción a menudo se relacionan estrechamente con el lenguaje, por lo que se necesita un diálogo más intenso y en una vía de doble sentido con la lingüística y sus descubrimientos y propuestas, así como su validación para el caso de la traducción del humor. La teoría de la comunicación es un campo semióticamente diverso y todavía más extenso que la lingüística (ya que el lenguaje verbal es solo una forma de comunicarse), y puede englobar casos de recursos humorísticos y traducción audiovisual. En resumen, tanto la traducción (práctica profesional e investigación científica) como el humor son fenómenos multidimensionales, con combinaciones de factores que incluyen las ideológicas, literarias, psicológicas, históricas, sociológicas, pedagógicas, culturales, estéticas y semióticas, entre otras. Por tanto, la persona que quiera investigar en este terreno encontrará por lo menos tantas teorías como disciplinas hay relacionadas con el tema. También encontrará complejos estudios de

caso en los que el humor o la traducción constituyen el centro de la atención de la investigación, o no. Sin embargo, la bibliografía especializada dedicada principalmente al tema de la traducción del humor es ciertamente escasa. En el campo de la traductología es como si el humor se considerara un objeto de estudio esquivo y demasiado subjetivo, con lo que se menciona casi siempre como apéndice a algún otro foco de interés que pisa un terreno mucho más firme, o que se deja definir sin tantos agobios: un autor, un periodo histórico, un tipo de literatura, cierto modo de comunicarse o determinados elementos textuales o unidades lingüísticas (sintagmas, frases, modismos, tiempo, marcadores discursivos, etc.). Los juegos de palabras y el ingenio están estrechamente relacionados con el humor, y sin embargo no lo conllevan necesariamente. Tampoco está claro que el humor sea una función o una sensación, o un efecto, o una intención o cualidad propia de un texto, aunque puede ser cualquiera o todas estas cosas. El humor también es un sentido, lo que quiere decir que cualquier intención de producir humor requiere de la colaboración (o capacidad) imprescindible por parte del destinatario. Se podría esperar de quien traduce que sepa apreciar el humor del texto de partida y que pueda (re)producir el humor en el texto traducido, para lo cual le hará falta un sentido del humor de doble perfil para poder procesar el humor que llega y para reflejarlo según su propia intención (además tendrá que tener el ánimo suficiente, *estar de humor*, por decirlo de alguna manera, en el momento preciso, si es que no se puede demostrar que es posible superar ese requisito con una formación intelectual adecuada, aún en momentos de *mal humor*).

Esperamos que ya haya quedado patente que es sumamente difícil cartografiar y llevar un seguimiento completo de todas las publicaciones académicas sobre este tema. En parte, esto se debe a su naturaleza interdisciplinaria, pero también a la diversidad de estudios de caso y al modo en el que el humor se (in)visibiliza en ellos. Por ejemplo, hay estudios centrados en u organizados por autor, por director, por viñetista o por géneros como la poesía o la novela. No se puede saber por este tipo de títulos de las publicaciones si se tratará mucho, poco o nada el humor, ni si la finalidad última de la investigación persigue arrojar luz sobre este tema o pretende otra cosa distinta. Algunos estudios se pueden centrar en las producciones de Disney, por poner un ejemplo bastante frecuente, y no mencionar el humor para nada, o por el contrario centrarse de manera monográfica en el humor traducido. Estudios lingüísticos y literarios de la traducción de la metáfora, la ironía, la ambigüedad, etc. pueden incluir o excluir el componente del humor. Igual que se puede investigar la presencia del humor en las tragedias, también es posible estudiar aspectos no humorísticos de las comedias. De modo similar, los modelos teóricos de la traducción

no suelen explicitar su grado de validez para la traducción humorística. Por ejemplo, cuando la traductología se centra en la (no) equivalencia formal, estética o semántica, el humor puede ser una consideración, pero no hay manera de saberlo sin leer cada estudio íntegramente. Hay muchos elementos humorísticos en la publicidad, pero no es fácil saber cuáles son los estudios sobre la traducción publicitaria que tratan el tema del humor con una aportación novedosa para este campo. Consecuentemente, una publicación como este monográfico es tan necesaria porque es el resultado de un planteamiento altamente acotado en este tema, facilitando así la búsqueda de referencias por parte de los agentes investigadores.

Concluimos esta primera sección reconociendo la presencia tan notable de la traducción audiovisual (TAV) en un volumen abierto a todo el espectro de casos de traducción del humor. Creemos que el resultado es sintomático de la dinámica actual en los estudios de traducción, y quizá también en la investigación sobre el humor y los propios estudios audiovisuales. No pretendemos de ninguna manera insinuar que no se esté estudiando este fenómeno desde otros puntos de vista, sino constatar la vitalidad y la pertinencia de estas perspectivas. Se puede ilustrar este apunte con la creciente presencia social del humor audiovisual y visual, combinado con rótulos e insertos, como se ve en Internet con los memes y los subtítulos realizados por aficionados. El término *meme* fue acuñado por Dawkins (1976: 191) y su definición sigue vigente hoy en día y es aplicable a la moda de manipular imágenes e insertar comentarios para que se hagan virales. Otro caso es el de los emojis, una forma de comunicación no verbal, igualmente populares, que algunos expertos (Danesi 2016) defienden como el desarrollo de un lenguaje propio. Se trata de darnos cuenta de que estamos en un camino que va más allá del humor puramente verbal (Raskin 1985) por la necesidad de teorizar sobre la traducción del humor desde una postura integral audiovisual, multimodal y semióticamente holística.

2. Algunas aportaciones de interés, con atención especial al caso de España

Como ya se ha sugerido, la respuesta a la pregunta de qué es el *humor* no parece sencilla. A pesar de que el estudio del humor se ha emprendido desde diferentes perspectivas, no parece haberse logrado llegar a un terreno común. Nash ya señaló la sorprendente complejidad de este tema (1985: xi). De manera similar, Attardo (1994: 3) mencionó que encontrar una definición de lo que es humor resulta prácticamente imposible, lo que todavía parece ser cierto en la actualidad. En cualquier caso, esta falta de definición no ha impedido un número creciente de investigaciones sobre la traducción del humor.

El humor se ha analizado desde diversos ámbitos (incluyendo la psicología y la medicina, por ejemplo). En el seno de los estudios de traducción, se han llevado a cabo diferentes intentos de abordar el humor de una manera más o menos sistemática, los cuales, posiblemente, han tenido como punto de encuentro la siguiente pregunta: si asumimos que el humor es un tema complejo y condicionado culturalmente, ¿cómo se puede traducir? La afirmación de Delabastita (1996: 133) de que no existe una equivalencia exacta entre lenguas debe ser, por supuesto, dada por sentada. Por tanto, existe un consenso (o debería existir) sobre el hecho de que, como resultado de la importancia del contexto en la comprensión de todos los actos de habla, la traducción implica necesariamente mucho más que una mera transferencia lingüística de contenido de un idioma a otro. Como se sugirió anteriormente, es esencial ir más allá de las palabras y afrontar el asunto desde un punto de vista más amplio y múltiple. En este sentido, vale la pena mencionar la teoría general del humor verbal de Attardo y Raskin (1991), que sin duda intentó ir más allá de las palabras y considerar otros aspectos, como el contexto y el receptor.

Son diversos los autores que han seguido un enfoque lingüístico o discursivo de la traducción del humor, como Attardo (1994, 2002), Curcó (1995), Vandaele (2001, 2002a), Yus (2003, 2016) o Ritchie (2004). Chiaro ha dedicado varias obras a este tema, en las que principalmente se ha centrado en el humor expresado verbalmente (véanse, por ejemplo, sus trabajos de 2000, 2006, 2007). En el campo de la traducción literaria, la obra descriptivista de Mateo (1995) constituye un exhaustivo estudio de la creación y traducción del humor en las comedias. La traducción oral (es decir, la interpretación) también ha recibido cierta atención (aunque es evidente que se necesitan más investigaciones), como Pavlicek y Pöchhacker (2002) o González y Mejías (2013).

Como se indicó en la sección anterior, a pesar de la naturaleza abierta e inclusiva de este volumen, la presencia de artículos sobre humor y TAV es bastante copiosa, algo que podemos claramente interpretar como un signo de los tiempos. Tal vez la razón tenga que ver con el hecho de que la traducción del humor se vuelve aún más compleja cuando se considera cómo destacan los elementos humorísticos en los textos audiovisuales a causa de la dimensión visual. Como afirmó Manini (1996, 173), es necesario distinguir entre traducir para el escenario (*stage*) y traducir para la página (*page*), algo con lo que la mayoría (si no la totalidad) de los investigadores de TAV estarán de acuerdo. Los traductores audiovisuales tienen que lidiar no solo con las complejidades sugeridas anteriormente, sino también con las restricciones profesionales y técnicas de modalidades como el doblaje y la subtitulación.

Sin embargo, el interés por la traducción del humor en los textos audiovisuales es tan intenso como reciente. De forma paralela a lo que ocurrió en el caso de la investigación sobre TAV, hasta hace relativamente poco tiempo el estudio del humor no se consideraba algo serio o digno de atención académica. La TAV fue durante mucho tiempo considerada (y de un modo en ocasiones condescendiente) por algunos la parte *divertida* de la disciplina, por no mencionar el estudio del humor en los textos audiovisuales, epítome del *summum* de la diversión. Afortunadamente, esta situación ha cambiado.

Por ejemplo, la teoría de la relevancia se ha aplicado al estudio del doblaje del humor (como muestra, véase Martínez Sierra 2008) y de la traducción de los juegos de palabras (Díaz Pérez 2013). Algunos autores, como Mendiluce y Hernández (2004), han explorado el importante efecto que la traducción funcional puede tener en el éxito de taquilla de comedias animadas como *Chicken Run* (*Chicken Run: Evasión en la granja*). Del mismo modo, el acercamiento discursivo de González Vera (2010) a las películas de animación supuso otra evidencia de que no ha de obviarse ningún género cinematográfico. Otros autores, como Asimakoulas (2004), se han centrado en el subtítulo del humor y lo han entendido como un elemento clave de la comunicación intercultural, basándose en los postulados sobre el humor de Attardo (2002, por ejemplo). Díaz-Cintas (2001a, 2001b) también prestó atención a la naturaleza cultural del humor, y consideró las limitaciones que el traductor tiene que afrontar a la hora de traducir un texto audiovisual para subtitulación, sin perder de vista la dimensión semiótica. Junto con Remael, el autor también dedicó una sección de su libro de 2007 a la subtitulación del humor, un tema (junto al doblaje del mismo) también abordado por Jankowska (2009). Los trabajos de Botella Tejera (2006) y de Martínez Sierra (2006) han considerado las cuestiones relativas a la omnipresente dicotomía (más bien un continuo) extranjerización / domesticación. Otro autor particularmente prolífico (y pionero) ha sido Zabalbeascoa (1996, 2005, por mencionar algunos). Su tesis doctoral (1993) supuso la apertura de una senda investigadora para numerosos estudiosos de la materia. Bucaria (2007) examinó varias series estadounidenses dobladas al italiano, con el objetivo de analizar el grado de manipulación que pudieran haber sufrido, especialmente en el caso de la traducción del humor en los textos que mezclan humor y drama. La contribución de Fuentes (2001) también es digna de mención, por constituir uno de los primeros intentos de realizar un estudio de recepción de un producto humorístico traducido. En el marco de la TAV, Martínez Tejerina (2008) se ocupó de explorar la naturaleza polisémica del lenguaje. Por último, si bien la lista podría continuar, podemos mencionar asimismo la tesis doctoral de Arampatzis (2011), en la que el autor

presta atención a la traducción de dialectos y acentos en el doblaje español de algunas comedias estadounidenses.

De manera adicional, distintos autores han propuesto diferentes taxonomías del humor, como Ruch y Rath (1993), Zabalbeascoa (1993), Berger (1997), Fuentes (2001) y Vandaele (2002a). Del mismo modo, autores como Martínez Sierra (2008) han sugerido una lista de elementos potencialmente humorísticos en los textos audiovisuales.

Pese a todo, y en el marco de la TAV, son aún numerosos (como se verá a lo largo de la siguiente sección) los fenómenos que precisan una mayor investigación (o simplemente investigación). La accesibilidad es claramente uno de ellos, ya que son aún escasos los intentos (véase, por ejemplo, Martínez Sierra 2009, dedicado a la audiodescripción del humor) que se pueden encontrar en la bibliografía.

3. Algunas posibles áreas y temas de interés para la investigación. La TAV como ejemplo de dinamismo investigador

Como antes se sugería, en los últimos tiempos la traducción del humor ha recibido atención desde diferentes puntos de vista, principalmente (al menos cuantitativamente) en lo que llevamos de nuevo milenio. Una parte considerable de dicho interés ha provenido del ámbito de la TAV. El humor como desafío en la traducción para doblaje y subtitulación ha sido objeto de un número bastante considerable de investigaciones. Ahora bien, si acordamos que la TAV incluye otras modalidades de traducción además del doblaje y la subtitulación, el panorama se amplía de manera considerable, y deja al descubierto una clara laguna investigadora. En el caso español, por ejemplo, la recién implantada televisión digital terrestre ha alterado el panorama audiovisual y ha significado la proliferación de toda una nueva gama de formatos televisivos no disponibles con anterioridad en la televisión no de pago. Muchos de estos nuevos programas, como los *docurealities*, han supuesto un claro impulso para modalidades de TAV como las voces superpuestas, tradicionalmente utilizada en nuestro país para traducir documentales *serios*. Incluso otras modalidades menos comunes, como el comentario libre, son cada vez más populares (tengamos en cuenta que una de las pautas definitorias de esta modalidad es, precisamente, su uso en programas de televisión humorísticos). En definitiva, el siglo XXI nos ha traído nuevos formatos, nuevos temas, nuevas manifestaciones de humor a través de un espectro más amplio de modalidades audiovisuales.

En la sección anterior también se hizo alusión a las posibilidades de explorar la transferencia de humor en el contexto de aquellas modalidades de TAV destinadas a facilitar el acceso a los medios audiovisuales a las personas con

problemas de visión o audición. En modalidades como la audiodescripción y la subtitulación para sordos (incluso en la lengua de signos, otra clara muestra de traducción intersemiótica) se observa la combinación de unas limitaciones extremas de tiempo y espacio con las conocidas restricciones que se derivan de lo puramente lingüístico o cultural (si es que tal dicotomía tiene algún sentido).

Por otra parte, el ámbito audiovisual y la tecnología van necesariamente de la mano. Los nuevos avances tecnológicos han traído consigo nuevos escenarios y problemas. ¿Hay lugar para la traducción (o investigación) del humor en el rehablado, por ejemplo? ¿Cómo nos podemos enfrentar a la intertextualidad humorística en el universo cada vez más amplio de los videojuegos? ¿Qué pasa con el lenguaje emoji, antes mencionado, que se está extendiendo cada vez más, principalmente en dispositivos portátiles? ¿Es diferente el humor en las *web series* en comparación con las series de televisión; en otras palabras, cómo afecta el medio a la manera en que se genera y recibe el humor?

A partir de esta última pregunta podemos dirigir nuestra atención hacia otras modalidades de TAV que se encuentran fuera del ámbito televisión/cine y que también podrían beneficiarse de una mayor atención. Los sobretítulos de la *opera buffa* ciertamente ofrecen una amplia área de investigación. Además, la traducción teatral, una vez entendemos que una obra teatral puede ser considerada una expresión de un texto audiovisual, se presenta como otro escenario en el que llevar a cabo más estudios relacionados con el humor. Del mismo modo, una concepción amplia y flexible de la traducción audiovisual permite incluir la traducción de cómics en el conjunto de sus modalidades, y el humor en este tipo de publicaciones merece también nuestra consideración.

No podemos olvidar algunas incursiones cinematográficas, tal vez no nuevas pero sin duda frecuentes en el siglo XXI, como el creciente interés por el estudio del cine multilingüe. Esta atención ha incluido recientemente la consideración del humor en este tipo de películas, aunque las posibilidades de investigación adicional siguen siendo múltiples.

Desde nuestra perspectiva, se debe prestar también mayor atención al humor tabú como factor de traducción, incluyendo, entre otros, la ofensa, la blasfemia y las maldiciones. El tabú es un fenómeno universal, pero debido a que sus especificidades están culturalmente definidas y determinadas, la naturaleza precisa de lo que es ofensivo varía de cultura a cultura, e incluso dentro de una cultura determinada, como característica distintiva de ciertas comunidades dentro de la misma (por motivos de religión, de política, generacionales, etc.). Así como el tabú y la ofensa se incluyen en los estudios sobre el humor (también en lingüística, sociología y antropología), merece asimismo mayor presencia en forma de estudios académicos en el ámbito de los estudios

de traducción; por ejemplo, el libro de Jay (1992), primer examen serio y extenso de las palabras malsonantes en inglés americano desde un punto de vista psicolingüístico-contextual. Por tanto, las expresiones tabú y los temas dirigidos a producir humor deben ser claramente parte de nuestras preocupaciones, incluso aunque (subjetivamente) nos parezcan desagradables. Este tema nos conducirá ineludiblemente hacia un área conectada: la ideología y, especialmente, las posibles manifestaciones de (auto)censura.

Y, por supuesto, no podemos ignorar el (por definición) anárquico mundo de la *fantraducción*, en el que solo parecen posibles acercamientos descriptivos al humor (y a todo, de hecho), ya que cualquier consideración prescriptiva sobre este fenómeno sería, en sí misma, una *contradictio in terminis*.

4. Métodos y marcos teóricos para investigar el humor en las traducciones. Decriptivismo, funcionalismo, géneros y otras tipologías

En la última sección de este artículo bosquejaremos el paisaje de la metodología de investigación y los marcos teóricos, en un intento de advertir a los nuevos investigadores de los peligros de confundir conceptos en sus proyectos encaminados a contribuir a la investigación sobre la traducción del humor. Por restricciones de espacio, se presentan como una lista esquemática, según cada tipo de investigación y por la variedad de enfoques posibles. No son de ningún modo excluyentes entre sí, sino que, como una buena receta de cocina, primero deben identificarse por separado como posibles ingredientes, tras lo que se comprueba el peso y la medida en que serán usados, y solo entonces se *cocinará* todo junto según la química más apropiada a cada caso.

- La búsqueda de (nuevos) modelos y conceptos teóricos para el humor, para la traducción o, específicamente para la traducción del humor (por ejemplo, tipos de humor para la traducción, con propuestas como las de Raphaelson-West 1989, Zabalbeascoa 1996, Fuentes 2001, Martínez Sierra 2008 o la clasificación de Delabastita 1996 para la traducción de los juegos de palabras).
- Estudios descriptivos, en primera instancia, con distintos objetivos posibles; por ejemplo, elaborar o validar una determinada teoría o, sencillamente, documentar ciertas muestras de humor traducido y disponible en algún momento (podemos citar el estudio de Delabastita 2002 sobre *Enrique V* de Shakespeare como ejemplo de traducción de un texto multilingüe con tintes humorísticos).
- Estudios de caso, que tienden a investigar una obra literaria (Maher 2011), cinematográfica o de cualquier otro modo comunicativo, desde

el descriptivismo, con o sin hipótesis, o bien un análisis crítico que juzga los méritos de la obra (el texto de partida o su traducción, o ambos). Puede ocurrir que en algunos estudios de caso se mezclen y se confundan algo ambos enfoques, con elementos del descriptivismo, o autoproclamados como estudios descriptivos pese a que incluyen valoraciones críticas y evaluativas sobre la calidad del texto traducido.

- Estudios de corpus, como una rama del descriptivismo, que difieren de los estudios de caso en su intento por acumular cuantas más muestras mejor, y servir como herramienta para análisis posteriores y aplicaciones prácticas a las que se puede prestar un corpus. No nos consta ningún corpus diseñado específicamente para el humor traducido. Esto implica que los corpus que existan podrían incluir o no muestras de humor o traducciones como posibles criterios de búsqueda (por ejemplo, Chiaro 2008). Algunas investigaciones, como las tesis doctorales, pueden abordar el estudio de la metáfora traducida, los modismos, el lenguaje vulgar, los nombres propios, las formas de cortesía, las exclamaciones, etc. y acumular un elevado número de muestras, y algunos podrán ser humorísticos.
- Crítica y evaluación de traducciones, es decir, investigación que aboga por una determinada manera de traducir (aunque por desgracia no siempre abiertamente) y critica o defiende una traducción según encaje o no con sus criterios. Siempre resulta mejor ser claro y tenerlo claro metodológicamente hablando, y hay que evitar declarar que el estudio es descriptivo si incluye importantes valoraciones sobre el acierto o la corrección de una traducción o de la traducción en general. Este tipo de enfoque se encuentra en la defensa que hace Venuti (por ejemplo, 1995) de un tipo de traducción extranjerizante como preferible a la domesticación.
- El humor como foco central de la investigación. Aparte de honrosas excepciones como Maher (2011), Chiaro (por ejemplo, 1992, 2010a y 2010b) es una de las pocas autoras que explícitamente aclara la presencia del humor y de la traducción como objetos de su investigación.
- El humor al margen del foco central de la investigación (estudio de caso o de otro tipo), como un componente auxiliar o complementario, que ayuda a la argumentación principal (técnicas de traducción audiovisual, o la dificultad de traducir elementos culturales, pragmáticos, como estudios de fórmulas de cortesía, etc.). Un ejemplo lo encontramos en Díaz-Cintas (2003), que despliega todos los aspectos de la subtitulación, incluido el humor. En el caso de enfoques más amplios

de la traductología, un buen ejemplo lo encontramos en Hurtado Albir (2001).

- El área en la que el investigador está más interesado en hacer una contribución es una variable importante; por ejemplo, la lingüística, las teorías lingüísticas de la traducción o las teorías lingüísticas del humor expresado verbalmente. Otras áreas de posible interés incluyen (cualquier combinación de): estudios audiovisuales (o de cine) y multimodales, estudios culturales, semiótica, teoría de la comunicación, estudios literarios, estudios discursivos, estudios interdisciplinarios de ideología, psicología social, ciencias políticas y pragmática (Raskin 1985, Yus 2016).
- El humor como un problema de traducción, que puede alimentar una teoría parcial de la traducción (Holmes 1988, Zabalbeascoa 1996), que a su vez puede aspirar a realizar una contribución hacia una teoría más general de la traducción. Por tanto, la pertinencia de investigar la traducción del humor radica en el hecho de que, si podemos solucionar este enigma, es altamente probable que podamos adquirir mayor clarividencia para enfrentarnos mejor equipados a otros problemas y desafíos de la traducción (tanto prácticos como teóricos).
- El humor como excepción a la regla o una manera de poner a prueba con un caso real las afirmaciones generales y los modelos teóricos de traducción (por ejemplo, los anteriormente citados Pavlicek y Pöchhacker 2002, que estudiaron el humor como un problema en la interpretación). Este tipo de investigación coincide con la del punto anterior conectando la teoría parcial con la teoría general, si bien trabaja en sentido opuesto, es decir, comienza tomando una afirmación teórica general sobre la traducción (por ejemplo, la teoría de la relevancia; véanse Martínez Sierra 2008 o Díaz Pérez 2013), que puede funcionar en otras áreas, y pone a prueba su validez para la traducción humorística. Pueden dar como resultado que *todo está bien* y que la afirmación general se ve validada, o que hay una discrepancia, lo que a su vez ofrece dos posibles resultados: o bien se considera al humor como una excepción a la regla, o bien se rechaza dicha regla por considerarla no válida como teoría general o *universal*, ya que se ha encontrado un caso del que no puede dar cuenta.
- Estudios experimentales sobre traducción del humor, que como su propio nombre sugiere, implican el diseño e implementación de algún tipo de experimento (por ejemplo, estudios de *eye-tracking*, como el llevado a cabo por Kruger, Szarkowska y Krejtz 2015) para examinar,

por ejemplo, la gracia de una traducción a través de la medición de las reacciones de los participantes o del uso de cuestionarios a cuyas preguntas deben responder.

Por razones de espacio y alcance, en este artículo no podemos ofrecer una selección completa de marcos teóricos que puedan ser utilizados en la investigación de la traducción del humor. Baste decir que es importante, como se ha señalado anteriormente, no mezclar ni confundir lo que son métodos e intereses de investigación con lo que son marcos teóricos, aunque se podría decir que estos últimos forman parte de la metodología conceptual del investigador. Así pues, existen teorías lingüísticas, como el funcionalismo lingüístico o las teorías pragmático-lingüísticas (como la teoría de la relevancia o el principio de cooperación de Grice 1975). Por otro lado, existen teorías específicas de los estudios de traducción, como la teoría de las normas (Toury 1980) o la teoría del escopo (Reiss y Vermeer, 1984), y asimismo, por supuesto, hay teorías que surgen de los estudios sobre el humor, que pueden aplicarse posteriormente a la traducción (como Attardo 2002, Raskin 1985, Nash 1985). Por otra parte, nos hemos ocupado ampliamente en una sección anterior del fascinante caso del humor como desafío en la TAV, que básicamente implica que cualquier teoría para la TAV tendrá que ser probada y validada en el campo del humor, sin importar si el humor es finalmente un sentido, una función, un instrumento, un estado de ánimo o una cualidad difícil de ubicar o definir. Ya en 1964, Nida propuso el concepto teórico de la *equivalencia dinámica*, por el cual se consideraba que la equivalencia de la traducción podía (o debía, el autor fue algo prescriptivista en ciertos momentos) medirse comparando las reacciones (como en los estudios de recepción) de los usuarios del texto origen y del meta.

Referencias bibliográficas

- ARAMPATZIS, Christos. (2011) *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Unpublished doctoral dissertation.
- ASIMAKOULAS, Dimitris (2004). "Towards a Model of Describing Humour Translation: A Case Study of the Greek Subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*." *Meta* 49:4, pp. 822-842.
- ATTARDO, Salvatore. (1994) *Linguistic Theories of Humour*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, Salvatore. (2002) "Translation and Humour." *The Translator* 8:2, pp. 173-194.

- ATTARDO, Salvatore & Victor Raskin. (1991) "Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model." *Humor* 4:3-4, pp. 293-347.
- BERGER, Peter. L. (1997) *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin & New York. Walter de Gruyter.
- BOTELLA TEJERA, Carla M. (2006) "La naturalización del humor en TAV: ¿Traducción o adaptación? El caso de los doblajes de Gomaespuma: *Ali G Indahouse*." *Tonos Digital* 12.
- BUCARIA Chiara. (2007). "Humour and Other Catastrophes: Dealing with the Translation of Mixed-Genre TV Series." *Linguistica Antverpiensia* 6, pp. 235-254.
- CHIARO, Delia. (1992) *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. London & New York: Routledge.
- CHIARO, Delia. (2010a) "Translation and Humour, Humour and Translation." In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and Literature*. London & New York: Continuum, pp. 1-29.
- CHIARO, Delia. (ed.) (2010b) *Translation, Humour and the Media*. London: Continuum.
- CHIARO, Delia; Christine Heiss & Chiara Bucaria. (eds.) (2008) *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- CURCÓ, Carmen. (1995) "Some Observations on the Pragmatics of Humorous Interpretations: a Relevance Theoretic Approach." *Working Papers in Linguistics* 7, pp. 27-47.
- DANESI, Marcel. (2016) *The Semiotics Of Emoji. The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*. London: Bloomsbury Academic.
- DAWKINS, Richard. (1976) *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.
- DELABASTITA, Dirk. (1996) "Introduction." In: Delabastita, Dirk (ed.) 1996. *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation. Special issue of The Translator* 2:2, pp. 1-22.
- DELABASTITA, Dirk. (2002) "A Great Feast of Languages Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator." *The Translator* 8:2, pp. 303-340.
- DÍAZ CINTAS Jorge. (2001a) "The Value of the Semiotic Dimension in the Subtitling of Humour." In: Desblache, Lucile (ed.) 2001. *Aspects of Specialised Translation*. Paris: La Maison du Dictionnaire.
- DÍAZ CINTAS Jorge. (2001b) "Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas." In: Pajares, Eterio, Raquel Merino & José M. Santamaría (eds.) 2001. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción* 3. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline Remael. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.

- DÍAZ-PÉREZ, Francisco Javier. (2014) "Relevance Theory and Translation: Translating Puns in Spanish Film Titles into English." *Journal of Pragmatics* 70, pp. 108-129.
- FUENTES, Adrián. (2001) *La traducción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada de la película Duck Soup, de los hermanos Marx*. Granada: Universidad de Granada. Unpublished doctoral dissertation.
- GONZÁLEZ, Luis D. & Glenda M. Mejias. (2013) "The Interpreter's Ultimate Challenge: Humor in Conferences." *Translation Journal* 17:4.
- GONZÁLEZ VERA, Pilar. (2010). *The Translation of Recent Digital Animated Movies. The Case of DreamWorks' Films Antz, Shrek and Shrek 2 and Shark Tale*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Unpublished doctoral dissertation.
- GRICE, Paul. (1975) "Logic and Conversation". In: Cole, Peter & Jerry Morgan (eds.) 1975. *Syntax and Semantics. Volume 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, pp. 41-58.
- HOLMES, James. (1972) "The Name and Nature of Translation Studies." In: Holmes, James S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Madrid: Rodopi.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- JANKOWSKA, Anna. (2009) "Translating Humor in Dubbing and Subtitling." *Translation Journal* 13:2.
- JAY, Timothy. (1992) *Cursing in America. A Psycholinguistic Study of Dirty Language in the Courts, in the Movies, in the Schoolyards and on the Streets*. Amsterdam: John Benjamins.
- KRUGER, Jan Louis; Agnieszka Szarkowska & Izabela Krejtz. (2015) "Subtitles on the Moving Image: an Overview of Eye Tracking Studies." *Refractory: A Journal of Entertainment Media* 25.
- MAHER, Brigid. (2011) *Recreation and Style: Translating Humorous Literature in Italian and English*. Amsterdam: John Benjamins.
- MANINI, Luca. (1996) "Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and their Translation." In: Delabastita, Dirk. (ed.) 1996. *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 2:2. Manchester: St. Jerome, pp. 161-178.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2006) "La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización / familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales." *Sendebarr* 17, pp. 219-231.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2009) "The Relevance of Humour in Audio Description." *Intralinea*, 11.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2008) *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló: Universitat Jaume I.

- MARTÍNEZ TEJERINA, Anjana. (2008) *La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia*. Alicante: University of Alicante. Unpublished doctoral dissertation.
- MATEO, Marta. (1995) *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- MENDILUCE, Gustavo & Ana I. Hernández. (2004) "Este traductor no es un gallina: El trasvase del humor audiovisual en Chicken Run." *Translation Journal* 8:3.
- NASH, Walter. (1985) *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. London: Longman.
- NIDA, Eugene. (1964) *Toward a Science of Translating*. Leiden & Boston: Brill.
- PAVLICEK, Maria & Franz Pöchhacker. (2002) "Humour in Simultaneous Conference Interpreting." *The Translator* 8:2, pp. 385-400.
- RAPHAELSON-WEST, Debra S. (1989) "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor." *Meta* 34: 1, pp. 128-141.
- RASKIN, Victor. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Boston & Lancaster: D. Reidel.
- REISS, Katharina & Hans Vermeer. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- RITCHIE, Graeme. (2004): *The Linguistic Analysis of Jokes*. Routledge: London.
- RUCH, Willibald & Sigrid Rath. (1993) "The nature of humor appreciation: Toward an integration of perception of stimulus properties and affective experience." *Humor: International Journal of Humor Research* 6, pp. 363-84.
- TOURY, Gideon. (1980) "Equivalence and Non-equivalence as a Function of Norms." In: Toury, Gideon (ed.) 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, pp 63-71.
- VANDAELE, Jeroen. (2001) "Si sérieux s'abstenir: Le discours sur l'humour traduit." *Target* 13:1, pp. 29-44.
- VANDAELE, Jeroen ed. (2002a) "Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means." *The Translator* 8:2, pp. 149-172.
- VANDAELE, Jeroen (ed.) (2002b) *The Translator (Special Issue 8:2): Studies in Intercultural Communication – Translating Humour*. Manchester: St.Jerome Publishing.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- YUS, Francisco. (2003) "Humor and the Search for Relevance." *Journal of Pragmatics* 35, pp. 1295-1331.
- YUS, Francisco. (2016) *Humour and Relevance*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

- ZABALBEASCOA, Patrick. (1993) *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. Lleida: Universitat de Lleida. Unpublished doctoral dissertation.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1996) "Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies." *The Translator* 2:2, pp. 235-257.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2005) "Humor and Translation — an Interdiscipline." *Humor* 18:2, pp. 185-207.

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

JUAN JOSÉ MARTÍNEZ SIERRA es Profesor Titular de Universidad del Departamento de Filología Inglesa i Alemana de la Universitat de València. Licenciado en Filología Inglesa (Universitat Jaume I, 1995), posee un Máster en Comunicación Intercultural (University of Maryland, Baltimore County, 2001, becado por la Comisión Fulbright) y un Doctorado en Traducción (Universitat Jaume I, 2004). Su investigación se ha dirigido, fundamentalmente, al ámbito de la traducción audiovisual y, de manera particular, al estudio de la traducción del humor. Hasta la fecha, ha publicado múltiples trabajos, entre los que se incluyen varios libros y capítulos de libros, numerosos artículos en revistas científicas, actas y reseñas. Asimismo, ha participado como ponente en diversos congresos y ha impartido diferentes conferencias invitadas. Además de fundador y director de CiTrans, es colaborador de los grupos de investigación SILVA (Universitat de València) y TRAMA (Universitat Jaume I).

JUAN JOSÉ MARTÍNEZ SIERRA works as a senior lecturer in the Department of English and German Studies at the Universitat de València. In addition to a doctorate in Translation Studies (UJI, 2004), he holds a degree in English Language and Culture (UJI, 1995) and an MA in Intercultural Communication (University of Maryland, Baltimore County, USA, 2001). He is specialized in Audiovisual Translation. To date, this activity has been generously fruitful in the form of lectures, seminars, invited talks, and papers at conferences. Besides, he has published numerous works, including five books, several book chapters, reviews, and many other pieces of research in the form of articles in prestigious scientific journals. He coordinates CiTrans, and also collaborates with the research groups TRAMA (Universitat Jaume I) and SILVA (Universitat de València).

PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN está acreditado desde 2011 como catedrático universitario en la Universitat Pompeu Fabra. Imparte docencia y realiza sus

investigaciones en las áreas de teoría de la traducción y traducción audiovisual, así como la traducción pedagógica aplicada al caso del aprendizaje de idiomas. Tiene numerosas publicaciones internacionales sobre estos temas y ha tenido participaciones destacadas en proyectos financiados españoles y europeos como, por ejemplo, ClipFlair. En la actualidad es miembro investigador del proyecto Trafilm.net. Se le conoce por sus investigaciones en el campo de la traducción del humor desde que en 1993 se dio a conocer su tesis doctoral en la que propone una tipología de traducción para el humor junto con un modelo teórico de prioridades y restricciones, todo ello basado en un estudio de caso de la serie cómica de la BBC, *Sí Ministro*. Para mayor información, visite <http://upf.academia.edu/PatrickZabalbeascoa>

PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN is qualified (since 2011) as full Professor at the Universitat Pompeu Fabra. He lectures and researches in translation theory and audiovisual translation, and FLL through translation. He has published widely and internationally in these areas and played a leading role in several EU-funded and Spanish research projects, such as ClipFlair. He is currently working on the Trafilm.net project. He is well-known for his research in the field of humour translation ever since his PhD (1993) proposed a typology of humour translation and a theoretical model of Priorities and Restrictions based on a study of the BBC sitcom, *Yes, Minister*. For further details visit <http://upf.academia.edu/PatrickZabalbeascoa>

THE TRANSLATION OF HUMOUR BASED ON CULTURE-BOUND TERMS IN *MODERN FAMILY*. A COGNITIVE-PRAGMATIC APPROACH*

Francisco Javier Díaz Pérez

fjdiaz@ujaen.es
Universidad de Jaén

Abstract

If the translation of humour may become problematic for a translator, this is particularly so in those cases in which humour is based on culture-bound terms which are not shared by the target culture. The main aim of this paper is to analyse the solutions adopted by the translators into Spanish to deal with culture-specific jokes in the first two seasons of the American TV series *Modern Family*. Both the DVD dubbed and subtitled versions have been focused on. The approach adopted in this paper is Relevance Theory. From the perspective of this theoretical framework, the translator will resort to different solution-types to try to recreate the cognitive effects intended by the source communicator with the lowest possible processing effort on the part of the target addressee. Different aspects related to the translator's metarepresentation of the target audience's cognitive environment, among other factors, will determine his/her choice of solution-type.

Resumen

Si la traducción del humor puede resultar problemática para un traductor, en aquellos casos en los que el humor se basa en elementos culturales no compartidos por la cultura meta, la dificultad se incrementa. El principal objetivo de este trabajo consiste en analizar las soluciones adoptadas por los traductores al castellano para abordar

* I would like to thank two anonymous reviewers and the editors of this volume for their very valuable comments on an earlier draft of this paper. Needless to say, any remaining mistakes or shortcomings are my sole responsibility.

chistes asociados a una cultura concreta en las dos primeras temporadas de la serie de televisión estadounidense *Modern Family*. Se han analizado tanto la versión doblada como la subtitulada para DVD. El enfoque adoptado en este estudio es la Teoría de la Relevancia. Según este marco teórico, el traductor recurrirá a distintos tipos de soluciones para intentar reproducir los efectos cognitivos que el emisor original intenta transmitir con el menor esfuerzo de procesamiento posible por parte del receptor del texto meta. La elección del tipo de solución adoptado dependerá, entre otros factores, de diversos aspectos relacionados con la metarrepresentación por parte del traductor del entorno cognitivo del público meta.

Keywords: Humour. Cultural elements. Relevance Theory. Situation comedy. Cognitive effects.

Palabras clave: Humor. Elementos culturales. Teoría de la relevancia. Comedia de situación. Efectos cognitivos.

Manuscript received on June 9, 2016 and accepted for publication on October 31, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.2>

Para citar este artículo / To cite this article:

DÍAZ PÉREZ, Francisco Javier. (2017) "The translation of humour based on culture-bound terms in *Modern Family*. A cognitive-pragmatic approach." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zaballbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 49-75.

1. Introduction

By means of the expression “verbally expressed humour (VEH) travels badly,” Chiaro (2008: 569) highlighted the difficulty involved in the translation of humour. This difficulty increases in those cases in which the joke is based on a culture-bound term. The purpose of this paper is to analyse the solution-types adopted by translators to deal with culture-specific humour in the first two seasons of the famous American sitcom *Modern Family*. Apart from cases of culture-specific humour, the greatest part of the examples analysed are also instances of language-specific humour, or in Zabalbeascoa’s (2005) terms, “language-restricted jokes,” as, in the immense majority of cases, the culture-bound term corresponds to one of the meanings conveyed in a pun, or, in fewer cases, gives rise to a pun in the immediate context or appears close to a pun in the same joke. This linguistic specificity present in the jokes adds to the complexity involved in the translation of culture-specific humour. As stated elsewhere by Chiaro (1992: 87), “jokes in which sociocultural references cross-cut play on language are the most difficult of all to render in another language.” In any case, the focus of this paper is on the translation of the culture-bound terms, rather than on the translation of wordplay.¹

The theoretical framework adopted in this study has been Relevance Theory (RT), one of the most influential theories in the field of cognitive pragmatics.² Prior to focusing on the translation of culture-bound terms in jokes from the first two seasons of *Modern Family* in section 3, section 2 will be devoted to an account of translation from the perspective of RT.

2. Relevance Theory and translation

From a relevance-theoretic perspective, translation involves interpretive use across languages. In this connection, RT allows the study of intra- and

1. For studies on the translation of wordplay from a relevance-theoretic perspective, see Díaz-Pérez (2013; 2014; 2015).

2. A general account of RT may be found, for instance, in Sperber & Wilson (1986; 1995) or in Wilson & Sperber (2004).

inter-lingual verbal communication as manifestations of the same underlying concepts, and in this sense, offers a unified theory of verbal communication.

The basic assumption from which RT departs is that human beings are programmed to address their attention to that which is relevant to them, or in other words, to that which may produce changes in their cognitive environment. Those changes are technically called cognitive effects, and according to RT, the more cognitive effects a given stimulus yields, the more relevant it will be. However, those cognitive effects must be put in relation to the effort needed to derive them, since an increase in the effort required to process a given utterance will result in a decrease in its relevance. Thus,

- a. Other things being equal, the greater the positive cognitive effects achieved by processing an input, the greater the relevance of the input to the individual at that time.
- b. Other things being equal, the greater the processing effort expended, the lower the relevance of the input to the individual at that time (Wilson & Sperber 2004: 609).

In this sense, one of the main principles of RT is the principle of relevance, according to which, “[h]uman cognition tends to be geared to the maximization of relevance” (Wilson & Sperber 2004: 610). In other words, an addressee will make the effort to process a given statement if s/he considers that the statement will be relevant, or in relevance-theoretic terms, will be able to modify his/her cognitive environment. As will be seen below, many of the decisions taken by a translator can be explained by resorting to the principle of relevance.

As mentioned above, from a relevance-theoretic standpoint, translation involves interpretive use across languages. In Gutt’s words,³

[f]rom the relevance-theory point of view, translation falls naturally under the interpretive use of language: the translation is intended to restate in one language what someone else said or wrote in another language. In principle it is, therefore, comparable to quoting or speech-reporting in intra-linguistic use. One of its primary distinctions setting it off from intra-lingual quoting or reporting is that original text and translation belong to different languages (1998: 46).

Unlike the descriptive use of language – in which a given utterance is intended to be taken as true of a state of affairs in some possible world – the interpretive use involves an utterance which represents what someone else has said or thought. In this sense, there is a relation of interpretive resemblance between

3. Among the different applications of RT to translation, Gutt’s is probably the most influential one. For a full account of his view of translation, see Gutt (2000).

the original utterance and that other utterance used to represent it. The degree of interpretive resemblance will depend on the amount of implicatures and explicatures shared between the two utterances.⁴

From the perspective of RT, then, the relation between a translation and its source text (ST) is considered to be based on interpretive resemblance. After analysing the original communicator's assumed intentions and assessing the cognitive environment shared by ST addresser and target text (TT) addressee, the translator may adopt different types of solutions to try to recreate the cognitive effects intended by the original communicator with the lowest possible processing effort by the TT receptor.

Gutt (2004) claims that when translation brings into contact a communicator and an audience with different cognitive environments, additional sophistication is required, namely the human beings' capacity of metarepresentation.⁵ Metarepresentation involves the ability to represent in one's mind how other human beings represent states of affairs in the world in their minds. The translator needs to metarepresent not only the shared cognitive environment between the ST communicator and his/her audience, but also the target receptors' cognitive environment. In Gutt (2005), translation is defined as a higher-order act of communication (HOAC), that is to say, as "an act of communication that is about another (lower-order) act of communication" (2005: 25). Since the lower-order act of communication consists of a stimulus and an intended interpretation, according to Gutt (2005: 34) two modes of higher-order communication can be distinguished, namely the *stimulus-oriented mode* (or *s-mode*) and the *interpretation-oriented mode* (or *i-mode*).

3. The translation of culture-bound terms in jokes from *Modern Family*

According to González-Davies and Scott-Tennett, a *cultural reference* can be defined as

[a]ny kind of expression (textual, verbal, non-verbal or audiovisual) denoting any material, ecological, social, religious, linguistic or emotional manifestation that can be attributed to a particular community (geographic, socio-economic, professional, linguistic, religious, bilingual, etc.) and would be admitted as a trait of that community by those who consider themselves to be members of it (2005: 166).

4. The content explicitly communicated by means of an utterance is an explicature, whereas the content which is derivable from the proposition expressed by the utterance together with the context is an implicature.

5. Wilson (2012: 230) has defined metarepresentation as "a representation of a representation: a higher-order representation with a lower-order representation embedded within it."

Any expression of this type may pose a translation problem, because it may not exist in the target culture or because it may have a different value. In this sense, Franco Aixelá (1996) prefers the term culture-specific-item (CSI). In his own words, “in translation a CSI does not exist of itself, but as a result of the conflict arising from any linguistically represented reference in a source text which, when transferred to a target language, poses a translation problem” (Franco Aixelá 1996: 57). As highlighted by González-Davies and Scott-Tennett (2005: 164), translation problems demand a conscious decision on the part of the translator to apply a motivated translation strategy from among a range of options. Those “translation strategies,” which following Zabala-beascoa (2000) will be referred to as solution-types here, may be ordered in a cline, depending on whether they are more oriented towards the source culture or towards the target culture.

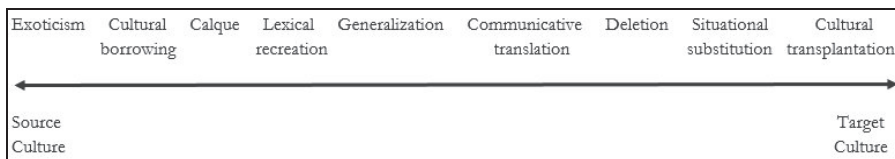


Figure 1 – Cline of solution-types for the translation of culture-bound terms (adapted from Haywood et al. 2009: 73).

(1) First example

CAMERON: Let's go, Illini!

MITCHELL: Let's go, right now!

JAY: Looks like I gotta watch the game with **Dick Butkus**.⁶

MITCHELL: Dad! Dad, come on. That's offensive.

CAMERON: No, Mitchell, he's one of the greatest **linebackers** to ever play at Illinois, and one of my personal heroes.

MITCHELL: And his name is **Butkus**? And we're just choosing to... Okay, all right. Dad, I thought you were being homophobic. I'm sorry.

(Season 1 Chapter 5 “Coal Digger” 00:08:27)

CAMERON: ¡Arriba, Illini!

MITCHELL: ¡Venga, vamos!

JAY: Parece que voy a ver el partido con **Dick Butkus**.

6. Bold type in the examples is used to highlight the cultural elements being discussed as well as their counterpart textual fragments in the TT. Emphasis is mine.

MITCHELL: ¡Papá! Vamos. Eso es ofensivo.

CAMERON: No, Mitchell, ha sido uno de los mejores *linebackers* de Illinois y uno de mis héroes personales.

MITCHELL: ¿Y se llama *Butkus*? Y hemos decidido... Vale. Papá, perdona, pensé que habías sido homófobo.

(Subtitled version)

In the source culture extreme of the continuum is *exoticism* (Haywood et al. 2009), *loan* (Díaz-Cintas & Remael 2014), *repetition* (Franco Aixelá 1996), or *retention* (Pedersen 2011). This solution-type involves leaving ST words or sequences in their original forms, in the source language (SL), English in this case. Exoticism is normally used when dealing with proper nouns, as is the case in example (1) above. Proper nouns are normally considered cultural references *per se*, but in this case, the name – *Dick Butkus* – also refers to a famous American football player. Humour derives from the fact that there is also a multiple pun on two parts of the male human body and on the noun phrase *butt kiss*.⁷ Therefore, there are three phonologic puns contained within this three-sided pun: a first one based on the homonymy between the proper noun *Dick* and *dick* as a common noun meaning “[t]he penis,”⁸ a second one based on the paronymy⁹ between *Butkus* and *buttocks*, and a third one based on the paronymy between *Butkus* and *butt kiss*. By leaving the name in English in the Spanish subtitles, those cognitive effects related to humour are not accessible to the monolingual Spanish viewer. In the same scene *linebackers* – another culture-bound term – is also kept in English in the Spanish subtitles.

This solution-type represents a clear case of stimulus-oriented mode or s-mode, according to Gutt (2005), as the higher-order communicator – or translator in this case – reproduces another token of the original stimulus. In s-mode the target audience “is practically independent of the interpretive activities of the higher-order communicator” or translator (Gutt 2005: 38). The decisive factor which will determine how close the target receptor’s interpretation gets to that of the source addressee is the extent to which s/he can have access to the originally intended context.

7. I would like to thank one of the anonymous reviewers for drawing my attention to this sense of the multiple pun.

8. *Oxford English Dictionary*, online version 2016.

9. According to Delabastita (1993: 80), paronymy is a relation between words or word groups which are “nearly but not quite identical in spelling and pronunciation.”

(2) Second example

CAMERON: We're at the ten. We're at the five. We're at the one. Daddy, we're scoring a **touchdown**.

MITCHELL: Please don't spike our baby.

(S1 Ch5 "Coal Digger" 00:01:43)

CAMERON: Estamos a 10 yardas. A cinco. A una. ¡Papá, estamos marcando un **touchdown**!

MITCHELL: Por favor, no lances a la niña.¹⁰



Figure 2 – *Touchdown* in the headline of a Spanish newspaper.¹¹

Some authors establish a distinction between exoticism and cultural borrowing, since the latter solution-type refers to “loan-words from the SL that are already established in the TL, retaining a degree of exoticism but combining it with familiarity and incurring a much lower risk of incomprehensibility”

10. In those cases in which the version – subtitled or dubbed – is not indicated, this implies that there is no difference between both versions regarding the translation of the relevant culture-bound terms, although there might be slight differences in the wording of the extract as a whole. The exact wording corresponds in all those cases to the subtitled version.

11. <http://www.sport.es/es/noticias/mas-deportes/increible-touchdown-vida-direccion-contraria-4622932>.

(Haywood et al. 2009: 76). That is the case of *touchdown* in (2). For those TT addressees who are familiar with the American culture, or more specifically, with American football, one of the meanings conveyed by that noun, precisely that which corresponds to a cultural reference – “the act of touching the ground with the ball behind the goal-line, usually that of the opposing side, to score points”¹² – would be easily accessible. In fact, the English word is commonly used in Spanish newspapers, as can be seen in figure 2 above. However, humour in this case derives from the fact that there is a pun on *touchdown*, since it may also be interpreted as “[t]he action of coming into contact with the ground during landing,”¹³ which is the interpretation given to it by Mitchell, who is not adept on American football at all. Misunderstanding gives rise to humorous effects to which only those TT addressees familiar with the English language will have access.

The two solution-types dealt with so far are very clearly oriented towards the source culture and in that sense, they constitute an extreme case of what Venuti (1995: 20) has called *foreignising translation*, since the cultural values or, in this case, the language of the source or foreign culture are present in the TT. In this sense, the linguistic and cultural difference of the ST is thus registered and “the cultural other is manifested” (Venuti 1995: 20), in such a way that the target viewer is sent abroad.¹⁴ According to Yus’s (2012, 2016) terminology, both in (1) and (2), the cultural scenario has been favoured over the pragmatic one.¹⁵ From the perspective of RT, on the one hand, these solution-types can contribute to the creation of cognitive effects associated with different aspects of the source culture. On the other hand, the fact that the culture-bound term may be felt as alien by the target viewer due to linguistic form and cultural difference may increase the processing effort, which goes to the detriment of relevance. As put forward by Martínez-Sierra (2008: 237), the adoption of foreignising or exoticising types of solutions might increase the processing effort and affect the derivation of humorous effects. The extent to which the target viewer derives ST-intended humorous effects will depend on his/her knowledge

12. *Oxford English Dictionary*, online version 2016.

13. *Oxford English Dictionary*, online version 2016.

14. Although the dichotomy foreignizing vs domesticating translation may seem a simplification which is unable to capture all the diversity of solution-types, it is also true that certain solution-types are more oriented towards the source culture (such as exoticism or cultural borrowing), whereas others are more oriented towards the target culture (such as cultural transplantation).

15. With regard to the translation of humour, Yus (2012, 2016) devises the existence of three parameters, which he calls scenarios, namely the cultural, pragmatic, and semantic scenarios.

of the source culture or of the subject matter. Shared background knowledge of the world is, therefore, particularly important in this case, as highlighted more than once (Zabalbeascoa 2005; Chiaro 2008; Martínez Sierra 2010; Díaz-Pérez 2014, 2015). But, elsewhere, Martínez Sierra (2006: 221) also says that adopting a domesticating or familiarising strategy may also involve a risk, since it might be perceived as artificial and unnatural by the target addressee, and consequently the joke might not work in the target culture.

(3) Third example

PHIL: Somebody's still a little toy -about losing last year's **color war**.

CLAIRE: Not.

PHIL: She was on team blue -Mm-hmm. Or as I like to refer to them as team **blue-zer**. And I was on white.

CLAIRE: That's good.

PHIL: And if you ain't **white**.

CLAIRE: No.

PHIL: You ain't **right!**

(S1 Ch8 "Great Expectations" 00:01:45)

PHIL: Alguien sigue dolida por perder **la guerra de colores** el año pasado.

CLAIRE: No.

PHIL: Ella estaba en el equipo azul... o, como me gusta llamarlo, **lament-azul-able**. Y yo en el blanco.

CLAIRE: ¡Qué bien!

PHIL: ¡Si no eres blanco, **lo llevas claro!**

(4) Fourth example

PHIL: I didn't do anything. She kissed me.

CLAIRE: What? Who kissed you?

PHIL: Gloria.

JAY: What?

GLORIA: It was the "**kiss cam**."

JAY: Why did you kiss Cam?

GLORIA: No, I kissed Phil. He told me I had to.

(S1 Ch24 "Family Portrait" 00:16:46)

PHIL: Yo no he hecho nada. Me ha besado ella a mí.

CLAIRE: ¿Qué? ¿Quién te ha besado?

PHIL: ¡Gloria!

JAY: ¿Qué?

GLORIA: Era la “cámara del beso”.

JAY: ¿Has besado a una cámara?

GLORIA: Pregúntale a Phil. Dijo que debía hacerlo.



Figure 3 – Kiss cam (S1 Ch24 “Family Portrait” 00:07:58).

As stated by Haywood et al. (2009: 77), the solution-type known as *calque* or *literal translation* is “a less radical form of foreignization.” Although the cultural reference in the ST in (3), *color war* (“a competition in which participants are divided into teams, each of which is assigned a colour and competes against the other teams in different challenges to earn points”) does not exist in the Spanish culture, the fact that it has been literally translated into Spanish together with the accompanying context make it easily understandable by the Spanish audience. In addition, the term serves to introduce two puns in the TT which correspond to two ST punning fragments: a morphologic one on *lament-azul-able* (*piti-blue-ful*) and an idiomatic one on the set phrase *lo llevas claro* – or *llevarlo claro*, in the infinitive –, which is a colloquial idiomatic expression meaning “to be in for a shock or a disappointment” or “to have one’s work cut out.”¹⁶ But the adjective *claro* in Spanish may also be used in reference to colours to mean *light*, *pale*, and therefore, the literal interpretation is also possible in this context. The introduction of these two TT puns contributes to the yielding of cognitive effects analogous to those intended by the ST, since

16. <http://www.oxforddictionaries.com/es/traducir/espanol-ingles/claro>

the culture-bound term referred to above gave rise to the introduction of two phonologic puns: a vertical one on *bluzer* (a paronym of *loser* in this context) and a horizontal one based on the paronymy between *white* and *right*. Not only has the cultural scenario been preserved in this case, then, but also the pragmatic one, both in the quantity and quality of inferential strategies and in the balance of cognitive effects and mental effort (Yus 2012: 144).

Likewise, in (4), the culture-bound term *kiss cam* is calqued into Spanish as *cámara del beso*. The sequence *kiss cam*, however, in this case conveys itself a pun, as it may be simultaneously interpreted as a culture-bound term referring to “a live video feed in a sports arena showing images of selected couples in the audience in the expectation that they will kiss,”¹⁷ as portrayed in figure 3 above, and as a verb phrase in which the direct object is one of the characters in the sitcom. The semantic ambiguity and the misunderstanding to which it gives rise yield some cognitive effects, among which humorous effects are particularly relevant. As in the ST, in the TT Jay also misinterprets the sequence *cámara del beso*, which also produces humorous effects. This misinterpretation – *camera to be kissed* –, however, does not coincide with that in the ST. In other words, a new pun was created in the TT and in this new pun only one of its senses is shared by the ST pun.

(5) Fifth example

CAMERON: This production was a joke until I introduced these children to the musical-theater greats... Bernstein, **Sondheim**. Years from now, some of these kids will still be talking about the way I **Sondheimized** them.

MITCHELL: Ooh, I don't think that's a good way of saying... okay.
(S2 Ch19 “The Musical Man” 00:12:29)

CAMERON: Esta producción era ridícula... hasta que yo le hablé a estos niños de los grandes del musical... Bernstein, **Sondheim**. Algunos siempre recordarán... cómo los “**Sondheimicé**”.

MITCHELL: No creo que sea apropiado decirlo así.

Another solution-type available to the translator to render a culture-bound term is *lexical recreation* or the invention of a neologism in the TL. As stated by Díaz-Cintas & Remael (2014: 206), “[t]he neologism is placed between quotation marks in the subtitles.” They also highlight that lexical recreation may be inevitable when the ST also contains a newly coined word. In example

17. <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/kiss-cam>

(5) a new verb, *Sondheimize*, is coined in the English ST by adding the suffix *-ize* to the name of a famous American composer. The TT also includes the new coinage *Sondheimizar*. Apart from these coinages themselves, humorous effects are derived from the puns on those newly coined verbs and the verbs *sodomize* in English and *sodomizar* in Spanish. Mitchell's response and reaction to Cameron's words gives rise to humorous effects, since Mitchell is implicitly saying that the verb used by Cameron could be misinterpreted due to its phonologic similarity to another existing verb which is totally inappropriate in this context.

(6) Sixth example

PHIL: Ordinarily, I'm a rule follower, but when someone tells me I can't bring my own snacks into their stadium, that's when I get a little nuts. It's a free country, right? Let's just say it ruffles me when some goobers tell me I have to spend half my payday on their hot dogs.

(S1 Ch24 "Family Portrait" 00:00:11)

PHIL: Por lo general yo sigo las normas, pero si alguien me dice que no puedo llevar algo para picar al estadio, se me va un poco la pelota. Este es un país libre, ¿no? Digamos que me toca las patatas cuando un cacahuete me dice que tengo que gastarme medio sueldo en sus perritos calientes. (Subtitled version)

Generalisation, as its name indicates, involves the use of a more general or neutral term in the TT to translate a given ST culture-bound term (Molina & Hurtado Albir 2002: 510). As defined in Pedersen (2011: 76), "[t]his strategy makes the TT rendering less specific than the ST ECR [Extralinguistic Cultural Reference]. It can be done either by using a Superordinate Term or a Paraphrase." The lexical items *ruffles* and *goobers* convey puns in which one of the senses corresponds to a culture-bound term. Thus, apart from being a verb meaning "to annoy, irritate, or unsettle,"¹⁸ *ruffles* is the name of a brand of ruffled or crinkle-cut potato crisps, whereas *goobers*, apart from being used in American English to refer to "a naive, ignorant, or foolish person,"¹⁹ is another brand name, in this case of chocolate-coated peanuts. In the Spanish subtitles those culture-bound terms have been replaced by their superordinate terms, respectively *patatas* (potatoes) and *cacahuete* (peanut). The noun *patata* in the singular is used in slang Spanish to refer to the heart, so the translator seems

18. *Oxford English Dictionary*, online version 2016.

19. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/goober>

to have intended to introduce a pun there, whereas *cacahuete* seems to have inherited one of the meanings of *goober* in English, although it does not normally have that signification in Spanish. In Yus's (2012, 2016) terms, it could be said that the cultural and semantic scenarios have been partially modified in favour of the pragmatic scenario. In this sense, those ST-intended cognitive effects – including humorous effects – associated with wordplay processing would be accessible to the TT viewer as well.



Figure 4 – Phil pointing at the pocket where he keeps his *patatas* (S1 Ch24 “Family Portrait” 00:00:22).



Figure 5 – Phil pointing at the pocket where he keeps his *cacahuetes* (S1 Ch24 “Family Portrait” 00:00:24).

This is one of the cases in which the visual component, rather than constraining the translator, helps both translator and viewer and contributes to the creation of humorous effects. I agree, in this sense, with Martínez Sierra (2009: 147), when he says that

[l]o que sí parece claro es que, si bien en ciertos casos el factor visual complicará la labor de traducción de textos audiovisuales humorísticos, en otros muchos, en cambio, tendrá el efecto contrario y supondrá una ayuda tanto para el traductor como para el (tele)espectador.

At the two moments coinciding with the two culture-bound terms in the ST, the visual component is an aid for both translator and target addressee and will allow the latter to derive cognitive effects, including humorous effects. Thus, when Phil points at two pockets in his sweatshirt, he is indicating where he is hiding his snacks, corresponding to one of the meanings conveyed by respectively the pun on *patatas* (Figure 4) and *cacahuete* (Figure 5).

(7) Seventh example

CAMERON: His babysitter's right over there. She's... she's not much of a disciplinarian. Ohh. Because I can assure you, if our child did something like this, we would be on her **like white on rice**.²⁰ And I know that sounds a little bit like a racial slur because we're white and she presumably likes rice, but I didn't intend it that way.
(S2 Ch10 "Dance Dance Revelation" 00:02:39)

CAMERON: Su niñera está allí. No es muy disciplinada. Porque si mi hija hiciera eso... **no le quitaríamos ojo**. Y sé que suena racista... porque somos blancos y ella no, pero no iba por ahí.

As defined by Haywood et al. (2009: 78), *communicative translation*

involves selecting those features of the TL that will convey the meanings and reproduce the textual effects of the ST in ways designed to strike the reader of the TT as idiomatic, stylistically coherent and in line with how the content would naturally be expressed by a native speaker.

Sometimes the application of this solution-type may involve great shifts from a literal translation. Whenever the register is informal or there is an idiom or proverb in the ST whose literal translation would be nonsensical in the TL – as in the idiom *like white on rice* in (7), meaning “as close as something or somebody can get” –, *communicative translation* is normally resorted to by

20. <http://www.dictionary.com/browse/like-white-on-rice>

translators.²¹ Thus, in the subtitled version, the ST idiom has been translated as *no le quitaríamos ojo*, which with completely different lexis, reproduces the semantic content of the original, but not the humorous effects, as the literal interpretation of the sequence (“we wouldn’t take our eye from her”) is not related to the situation. In the dubbed version, however, the idiom has been translated almost word for word into Spanish as “como está el blanco sobre el grano de arroz,” which is not a Spanish idiom and which could cause surprise to the TT viewer.

In relevance-theoretic terms, the application of *communicative translation* responds to a decision by the translator to reproduce in the TT some of the ST-intended cognitive effects, such as, for instance, cognitive effects associated with an informal or an idiomatic register. However, in this case those humorous effects derived from an idiomatic pun in the ST are not accessible to the TT viewer. The connection between the culture-bound term and Cameron’s mention of racism is obvious in the ST, but the TT viewer might keep wondering if there is something funny about the reference to racism in that scene. The use of an idiomatic expression containing the lexical term *chino* (Chinese) in Spanish – such as *engañar como a un chino* (to take somebody for a ride; lit. *to be deceived like a Chinese*), *sudar tinta china* (to sweat blood; lit. *to sweat Chinese ink*), or *trabajar como un chino* (to work like a horse; lit. *to work like a Chinese*) – would have made ST-intended humorous effects accessible to the TT viewer and would have fitted the situational context. Such a solution would have preserved the pragmatic scenario, unlike those adopted in the Spanish subtitled and dubbed versions, which favoured the semantic scenario instead.

(8) Eighth example

CAMERON: No, no, you did the best you could, and, plus, this is double what Andrew had last year for **Cello submarine**. Thank you.
(S2 Ch16 “Regrets Only” 00:18:51)

21. This pun could be included within the first type in Yus’s (2003: 1321) classification, since the utterance yields two propositions with similar balance of effects and effort. It could be argued that the accessibility of the idiomatic interpretation is consistent with the principle of relevance and, consequently, is to be chosen as the right interpretation. Nevertheless, the literal interpretation is brought to the foreground by Cameron’s reference to a *racial slur* together with the fact that it is evident that there is a humorous intention in this scene. The balance of effort and effects is quite similar in both interpretations. Using Yus’s words, the addressee “will probably be led to a kind of interpretive switch between them which might well be found amusing” (2003: 1321).

CAMERON: No, no. Has hecho lo que has podido y esto es el doble de la gente que tuvo Andrew el año pasado. Gracias.
(Dubbed version)

(9) Ninth example

JAY: I don't think you met my wife, Gloria.
GLORIA: Hola.
FRANK: Oh, it's a pleasure. You are a lovely woman.
GLORIA: You must be Frank.
FRANK: Okay, then, you are hotter than a Las Vegas sidewalk on **the Fourth of July**.
(S1 Ch 21 "Travels with Scout" 00:20:24)

JAY: Creo que no conoces a mi mujer, Gloria.
FRANK: Es un placer. Eres una mujer preciosa.
GLORIA: Tú debes ser Frank.
FRANK: Me pones más caliente que una acera de Las Vegas.

In (8) the *Cello submarine* is a noun phrase containing a pun on *Yellow submarine*, a culture-bound term which is the title of a song by The Beatles. After analysing the cognitive environment of ST addresser and TT addressee, the translator probably decided that the extra processing effort with which the target viewer would have been burdened if for instance exoticism, calque, or an equivalent TT cultural reference had been used would not have been outweighed by additional cognitive effects. In other words, the translator may have considered that the cultural reference would not have contributed to the relevance of the TT, considering the processing effort imposed on the viewer. Therefore, the translator simply opted for getting rid of the cultural reference in the TT, which involves the application of the type of solution known as *deletion* (Franco Aixelá 1996; Haywood et al. 2009) or *omission* (Pedersen 2011; Díaz-Cintas & Remael 2014). The principle of relevance can then be considered to have guided the translator in the decision-making process. Similarly, in (9) the culture-bound term *the Fourth of July* has been omitted in the TT.

(10) Tenth example

HALEY: I won't be home till late. I have another shift at the restaurant.
PHIL: That's our **working girl**. **Let the river run**, honey.
(S2 Ch16 "Regrets Only" 00:02:57)

HALEY: Llegaré tarde. Tengo otro turno en el restaurante.
 PHIL: Eso son **armas de mujer. Viva la mujer trabajadora.**
 (Subtitled version)

HALEY: Hoy llegaré tarde. Tengo turno en el restaurante.
 PHIL: Nuestra **hija la trabajadora. Di que sí, cielo.**
 (Dubbed version)

The translator may also decide to disregard the ST culture-bound element and replace it by a textual fragment which may fit the situation, but which does not reflect the meaning of the original cultural reference. This solution-type has been called *situational substitution* by Pedersen (2011: 95), who considers that it is “a quasi-omission strategy.” In (10) there are two culture-bound terms, *working girl*, which is the title of a famous American film, apart from containing a pun on the literal meaning of the noun phrase, and *let the river run*, which is the name of the central song in the soundtrack of the film. The renderings of the latter cultural reference in the two Spanish versions of the film do not reproduce the sense of the original. Thus, in the subtitled version, it is translated as *viva la mujer trabajadora* (hurray for the working woman) and as *di que sí* (come on, lit. *say yes*) in the dubbed version.

(11) Eleventh example

ROBBIE: Yeah, well, I better get going. I’ve got an early-morning run, celebrity client. Don’t ask me who. Let’s just say that if I’m late, I’ll be in **Jeopardy**.

ALEX: Who is **Alex Trebek**?

ROBBIE: Uh, he’s a game-show host. Why?

ALEX: No reason.

(S2 Ch15 “Princess Party” 00:11:44)

ROBBIE: Sí, será mejor que me marche. Tengo un cliente famoso muy temprano. No me preguntéis quién. Digamos que si llego tarde, no me comeré ni un “**roscó**”.

ALEX: Claro, tendrás que “**pasarpalabra**”.

ROBBIE: ¿Cómo? ¿Por qué?

ALEX: Por nada.

(Subtitled version)

ROBBIE: Sí, yo tengo que irme. Tengo un servicio a primera hora para un famoso. No me preguntéis quién es, pero como llego tarde, David Letterman **me saca en las noticias**.

ALEX: ¿Quién es **David Letterman**?

ROBBIE: Un presentador de noticias, ¿por qué?

ALEX: Por nada.

(Dubbed version)

At the target-culture end of the cline is *cultural transplantation* (Haywood et al. 2009), also called *naturalization* (Franco Aixelá 1996) or *transposition* (Díaz-Cintas & Remael 2014). By means of this solution-type, “culture specific elements in the ST are replaced in the TT by elements that are specific to the TL culture” (Haywood et al. 2009: 80). In Venuti’s terms, it represents an extreme case of *domestication*. Using his own words, a domesticating method is “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home” (Venuti 1995: 20). From the perspective of RT, it could be said that the translator, considering his/her metarepresentation of the target addressee’s cognitive environment, opted for a solution which implied a reduction in the processing effort required of the target viewer. In (11) there are two culture-bound terms, *Jeopardy* and *Alex Trebek*, both of them related to American television,²² which are not likely to be part of the target addressees’ cognitive environments. The translator, then, decided to introduce two cultural references belonging to the target culture, *pasarpalabra* and *rosco*, both of them associated with a famous TV game show in Spain, *Pasapalabra*. These two culture-bound terms are also used to introduce two new puns in the TT, since apart from being culture-bound terms, the signifiers *rosco* and *pasarpalabra* are also related to idiomatic expressions in Spanish. *No comerse un rosco* (or *una rosca*) means “to be unsuccessful, not to achieve what one is after,”²³ whereas *pasar palabra*, or rather *paso palabra*, in turn, is a set phrase that a speaker can use when s/he avoids answering to a given question or commenting on a given issue.

Following Yüs (2012: 141), it can be said that whereas a change has been introduced to the cultural and semantic scenarios in this case, the pragmatic scenario seems to have been preserved. The inferential steps are similar in the ST and in the TT, as is the balance of cognitive effects and mental effort. In spite of having changed the cultural scenario and having introduced two new cultural references, these cultural references are not too specifically tied to the Spanish culture. In fact, *Pasapalabra* is adapted from the British format *The*

22. *Jeopardy!* is an American television game show which features a quiz competition in which contestants must provide the questions related to general knowledge clues in the form of answers. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Jeopardy!>). *Alex Trebek* has been the host of *Jeopardy!* and of some other game shows (http://en.wikipedia.org/wiki/Alex_Trebek).

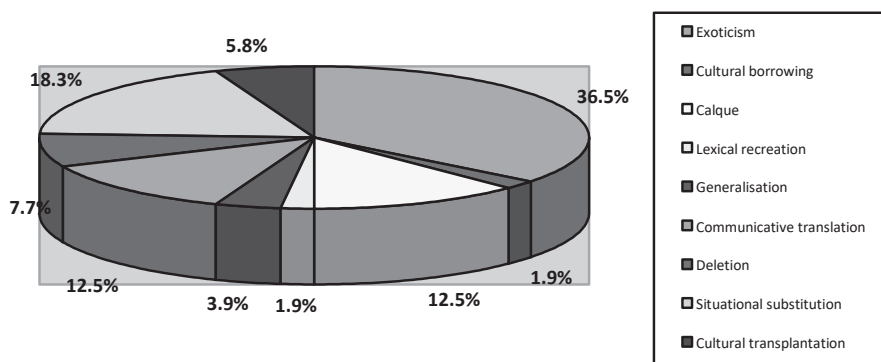
23. <http://dle.rae.es/?id=WimfWEH>

Alphabet Game and the Italian version *Passaparola*. The intention to escape from a too local culture-bound term which could cause surprise to the TT viewer – who could eventually react negatively to the TT joke – has probably led the translator not to introduce Christian Gálvez, the host of the game show in Spain, as a cultural reference.

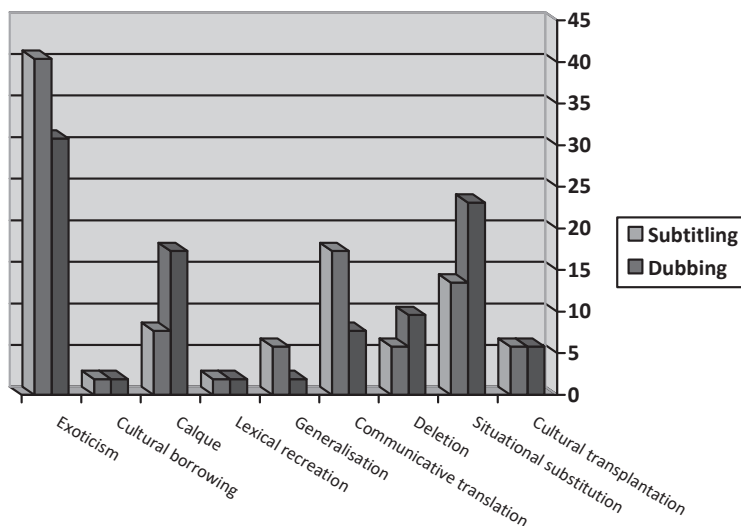
In the dubbed version, in turn, *Alex Trebek* has been replaced by another cultural reference, *David Letterman*, also belonging to the source culture. This may be due to the fact that the translator might have considered that David Letterman may be better-known in the target culture than Alex Trebek. The introduction of the new cultural reference keeps a foreignizing solution and at the same time allows the translator to introduce an idiomatic pun on the phrase *sacar a alguien en las noticias*, an idiomatic expression which means *to take a dig at somebody*, *to criticise someone or attack someone verbally* and whose literal interpretation is *to put somebody in the news*, although David Letterman is famous for having hosted a late night television talk show, rather than for being a newsreader.

4. Results

The most frequent solution-type in the whole corpus has been exoticism, with 36.5 % of the cases, which implies a certain bias towards the source culture (see Graph 1). Despite this general tendency, there is a significant difference between the two modalities of audiovisual translation analysed in this paper, since exoticism – even though it is the first solution-type in both audiovisual translation modalities – in subtitling represents 40.4 % of the cases, while in dubbing it reaches 30.8 % (see Graph 2). There are also significant differences between subtitling and dubbing regarding other solution-types, such as situational substitution, communicative translation, or calque, as portrayed in Graph 2.



Graph 1 – Solution-types.



Graph 2 – Solution-types across modalities of audiovisual translation.

(12) Twelfth example

CAMERON: ¡Vamos, equipo!

MITCHELL: ¡Vamos, equipo!

JAY: Voy a tener que ver el partido con el **Ballena**.

MITCHELL: ¡Papá! Vamos. Eso no se dice.

CAMERON: No, Mitchell, es uno de los mejores **defensas** que ha jugado jamás en Illinois y uno de mis héroes.

MITCHELL: ¿Y se llama el Ballena? Si lo dices para... Vale, está bien. Papá, creía que era un insulto homófono. (S1 Ch5 “Coal Digger”: 00:08:27)

(Dubbed version)

(13) Thirteenth example

GLORIA: How many pets have you killed?

JAY: Just the two. I took the heat on the bird. It was a big Flimistake. To this day, Mitchell looks at me, I see him thinking, “That’s the guy who killed **Fliza Minnelli**.”

(S1 Ch17 “Truth be told” 00:07:26)

GLORIA: ¿Cuántas mascotas has matado?

JAY: Solo esas dos. Pagué caro lo del pájaro. Fue un error. Incluso hoy en día, cuando Mitchell me mira, siento que piensa: “Ese hombre mató a **Fliza Minnelli**”.

(Subtitled version)

GLORIA: ¿Cuántas mascotas has matado?

JAY: Solo dos. Di la cara con lo del pájaro y fue un gran error. Incluso hoy, cuando Mitchell me mira, sé que piensa: “Ese es el tío que mató a mi **Vuelisa Minnelli**”.

(Dubbed version)

(14) Fourteenth example

LUKE: One time, she gave me a **Woody**.

CLAIRE: Sweet Je...

LUKE: She remembered he's my favorite character from “**Toy Story**.”

(S2 Ch20 “Someone to Watch Over Lily” 00:03:36)

LUKE: Una vez me dio un **Woody**.

CLAIRE: Jesús...

LUKE: Se acordaba de que era mi personaje preferido de *Toy Story*.

(Subtitled version)

LUKE: Una vez me dio un **mordisco**.

CLAIRE: Será, eeh...

LUKE: Siempre pide un sándwich de queso que me encanta.

(Dubbed version)

(15) Fifteenth example

CLAIRE: Honey, do you want popcorn or anything?

PHIL: No, I'm good... 'N' plenty. So hold your water 'cause I've got some **Twix** up my sleeve.

(S2 Ch12 “Our Children, Ourselves” 00:13:39)

CLAIRE: ¿Quieres palomitas?

PHIL: No, estoy bien... y muy lleno. Se me hace la boca agua... porque llevo unos **Twix** en la manga.

(Subtitled version)

CLAIRE: Cariño, ¿quieres palomitas o algo?

PHIL: No, estoy bien surtido, así que prepárate, porque tengo un **banquete** en la manga.

(Dubbed version)

Examples (12) to (15) serve to illustrate the above-mentioned difference regarding the use of exoticism between the two modalities of audiovisual translation analysed in this paper. Thus, the translation for the dubbed version of example (1), presented above as (12), involves situational substitution rather than exoticism, solution-type which had been adopted in the subtitled version. Rather than keeping the linebacker's name, the subtitler translated the cultural reference as *el Ballena* (the whale). Likewise, in examples (13), (14) and (15), the subtitler has resorted to exoticism, whereas the translator for the dubbed version has adopted solution-types less oriented towards the source culture, such as *calque* in (13), situational substitution in (14) – *Woody* was translated as *mordisco* (bite), which reproduces semantic ambiguity in the TT –, or generalisation in (15), as *Twix* is translated as *banquete* (banquet). The three examples contain ST puns in which one of the senses corresponds to a cultural reference. Thus, *Fliza Minelly* and *Woody* refer to a famous American actress and a character in the *Toy Story* films, and also to the verb *to fly* in the first case and to an “erection of the penis”²⁴ in slang in the second case, whereas in (15) there is an idiomatic pun on the set phrase *to have something (or an ace) up one's sleeve*, meaning “to have in reserve, at one's disposal, or ready for some need or emergency.”²⁵ Based on this idiomatic expression, the pun involves the replacement of *an ace* by *a Twix* – a culture-bound element –, so that the literal and idiomatic senses of the set phrase on which the pun is based may be retrieved by the ST addressees from their cognitive environments.

(16) Sixteenth example

PHIL: Now, I might forget that name. But he was wearing a grateful dead t-shirt. What's a band like **the Grateful Dead**? **Phish**. Where do fish live? The ocean. What else lives in the ocean? **Coral**. Hello, **Carl**.
(S1 Ch1 “The Old Wagon” 00:05:04)

PHIL: El otro día conocí a un tal Paul. Llevaba una camiseta con la **bandera alemana**. ¿Marca de coches alemanes? **Volkswagen**. ¿Coche Volkswagen? El Polo. ¿Qué nombre se parece a **Polo**? **Paul**. Hola, Paul.
(Subtitled version)

PHIL: Como el otro día, que conocí a un tal Carl, un nombre que podría olvidar, pero llevaba una camiseta de los Grateful Dead. ¿Otro grupo

24. *Oxford English Dictionary*, online version 2016.

25. *Oxford English Dictionary*, online version 2016.

como los **Grateful Dead**? **Phish**. ¿Qué significa fish? Peces. ¿Dónde viven los peces? En el coral. Hola, Carl.
(Dubbed version)

In spite of what has been said above, there are some exceptional cases in which in the dubbed version the translator has resorted to exoticism, whereas the subtitled version has not, as happens in example (16) above. Both the *Grateful Dead* and *Phish* are culture-bound terms referring to two American rock bands,²⁶ but there are also two puns on those two noun phrases. *Grateful dead* also refers to “the spirit of a deceased person who bestows benefits on the one responsible for his burial”²⁷ in folktales of many cultures, and *Phish* and *fish* are homophones, which gives rise to a phonologic pun. These two culture-bound terms have been kept unchanged in the dubbed version, as opposed to the subtitled version, in which *the Grateful Dead* and *Phish* have been respectively replaced by *la bandera alemana* (the German flag) and *Volkswagen*, which has allowed the translator to foreground the introduction of a new pun – on *Polo* and *Paul* – to render the ST pun on *coral* and *Carl*. This third ST horizontal pun on *coral* and *Carl* also involves a culture-bound term, the name *Carl*, which has also been rendered by means of exoticism in the dubbed version, whereas in the subtitles it has been replaced by another culture-bound term associated with the source culture, *Paul*. No matter the solution-types adopted in this case, the ST pun has a punning textual fragment as counterpart in the TT, and therefore, the pragmatic scenario has been preserved in both versions, which implies that the ST-intended humorous effects will be accessible to the TT viewers of the dubbed and the subtitled versions.

4. Conclusions

The results of the analysis carried out in this paper show that there is a general tendency to resort to solution-types oriented towards the source culture, even if on some occasions that decision implies that the TT viewer will not have access to ST originally intended humorous effects. This may be motivated by the fact that, in the translator’s view, a too domesticating translation could produce surprise and eventually rejection in the Spanish speaking viewer, which would therefore not achieve the original intention either. Other external factors

26. *The Grateful Dead* was a rock band from Palo Alto, California. It was formed in 1965 and its official site is www.dead.net. *Phish* is another rock band, formed at the University of Vermont in 1983. Its official site is [phish.com](http://www.phish.com).

27. <http://global.britannica.com/topic/grateful-dead-folklore>

should not be disregarded, however, such as the translator's unawareness of the existence of a joke in some of these contexts, his/her inability to find a solution which reproduced a joke in the TT, or certain requirements coming from his/her client. Even in those few cases in which cultural transplantation is resorted to, the new cultural references are not too local, so that there is no discordance which could produce a negative reaction in the TT viewer.

From the perspective of RT, the translators, based on their metarepresentations of the target addressee's cognitive environments, decided to be as faithful as possible to the cultural scenario. There are, nonetheless, also many cases in which the pragmatic scenario is adhered to as well, which implies that humorous effects are also accessible to the TT viewer, even if on some occasions this required a change in (part of) the semantic and cultural scenarios. In these latter cases, the inferential strategies followed by ST addressee and TT addressee are very similar both in quantitative and qualitative terms. Likewise, the balance between processing effort and cognitive effects is also very similar for the ST and TT audiences.

References

- CHIARO, Delia. (1992) *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. London & New York: Routledge.
- CHIARO, Delia. (2008) "Verbally expressed humour and translation." In: Raskin, Viktor (ed.) 2008 *Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 569-608.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge & Aline Remael. (2014) *Audiovisual Translation: Subtitling*, 2nd ed. London & New York: Routledge.
- DÍAZ-PÉREZ, Francisco Javier. (2013) "The translation of wordplay from the perspective of Relevance Theory: Translating sexual puns in two Shakespearian tragedies into Galician and Spanish." *Meta* 58:2, pp. 279-302.
- DÍAZ-PÉREZ, Francisco Javier. (2014) "Relevance Theory and translation: Translating puns in Spanish film titles into English." *Journal of Pragmatics* 70, pp. 108-129.
- DÍAZ-PÉREZ, Francisco Javier. (2015) "From the other side of the looking glass: A cognitive-pragmatic account of translating Lewis Carroll." In: Romero-Trillo, Jesús (ed.) 2015 *Yearbook of Corpus Linguistics and Pragmatics 2015: Current Approaches to Discourse and Translation Studies*. Heidelberg: Springer, pp. 163-194.
- FRANCO AIXELÁ, Javier. (1996) "Culture-specific items in translation." In: Álvarez, Román & M. Carmen África Vidal (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 52-78.

- GONZÁLEZ DAVIES, María & Christopher Scott-Tennent. (2005) "A problem-solving and student-centred approach to the translation of cultural references." *Meta* 50:1, pp. 160-179.
- GUTT, Ernst-August. (1998) "Pragmatic aspects of translation: Some relevance-theory observations." In: Hickey, Leo (ed.) *The Pragmatics of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 41-53.
- GUTT, Ernst-August. (2000) *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Manchester: St. Jerome.
- GUTT, Ernst-August. (2004) "Challenges of metarepresentation to translation competence." In: Fleishmann, Eberhard; Peter A. Schmitt & Gerd Wotjak (eds.) *Translationskompetenz: Proceedings of LICTRA 2001: VII. Leipziger Internationale Konferenz zu Grundfragen der Translatologie*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 77-89.
- GUTT, Ernst-August. (2005) "On the significance of the cognitive core of translation." *The Translator* 11:1, pp. 25-49.
- HAYWOOD, Louise; Michael Thomson & Sándor Hervey. (2009) *Thinking Spanish Translation. A Course Translation Method: Spanish to English*. 2nd ed. London & New York: Routledge.
- MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José. (2006) "La manipulación del texto: sobre la dualidad extranjerización/familiarización en la traducción del humor en textos audiovisuales." *Sendebarr* 17, pp. 219-231.
- MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José. (2008) *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló: Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José. (2009) "El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: un problema o una ayuda?" *TRANS. Revista de Traductología* 13, pp. 139-148.
- MOLINA, Lucía & Amparo Hurtado Albir. (2002) "Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach." *Meta* 47:4, pp. 498-512.
- PEDERSEN, Jan. (2011) *Subtitling Norms for Television*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- SPERBER, Dan & Deirdre Wilson. (1986) *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- SPERBER, Dan & Deirdre Wilson. (1995) *Relevance. Communication and Cognition*. 2nd ed. Oxford: Blackwell.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility*. London & New York: Routledge.
- WILSON, Deirdre. (2012) "Metarepresentation in linguistic communication." In: Wilson, Deirdre & Dan Sperber (eds.) *Meaning and Relevance*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 230-257.

- WILSON, Deirdre & Dan Sperber. (2004) "Relevance Theory." In: Horn, Laurence R. & Gregory Ward (eds.) *The Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell, pp. 607-632.
- YUS, Francisco. (2003) "Humour and the search for relevance." *Journal of Pragmatics* 35, pp. 1295-1331.
- YUS, Francisco. (2012) "Relevance, humour and translation." In: Walaszewska, Ewa & Agnieszka Piskorska (eds.) *Relevance Theory: More than Understanding*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 117-145.
- YUS, Francisco. (2016) *Humour and Relevance*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2000) "From techniques to types of solutions." In: Lonsdale, Allison B. & Dorts Ensinger (eds.) *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona, 1998*. Philadelphia: John Benjamins, pp. 117-127.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2005) "Humor and translation - an interdisciplinary." *Humor* 18:2, pp. 185-207.

BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

FRANCISCO JAVIER DÍAZ-PÉREZ is a senior lecturer at the English Department of the University of Jaén, where he teaches some courses in Linguistics and Translation. He has published several studies in fields such as Cross-cultural Pragmatics, Translation Studies, or Pragmatics of English. He is the author of the monograph *La cortesía verbal en inglés y en español. Actos de habla y pragmática intercultural* and has co-edited *A World of English, a World of Translation; Global Issues in the Teaching of Language, Literature and Linguistics*; and *Specialisation and Variation in Language Corpora*. Some of his publications have appeared in journals such as *Journal of Pragmatics*, *Meta*, *Babel*, *Multicultural Shakespeare*, *Atlantis*, or *Revista Canaria de Estudios Ingleses*.

FRANCISCO JAVIER DÍAZ PÉREZ es profesor titular en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Jaén, donde imparte asignaturas de lingüística y traducción. Ha publicado diversos estudios en ámbitos como la pragmática intercultural, los estudios de traducción, o la pragmática del inglés. Es autor de la monografía *La cortesía verbal en inglés y en español. Actos de habla y pragmática intercultural* y coeditor de *A World of English, a World of Translation; Global Issues in the Teaching of Language, Literature and Linguistics* y *Specialisation and Variation in Language Corpora*. Algunas de sus publicaciones han tenido cabida en revistas como *Journal of Pragmatics*, *Meta*, *Babel*, *Multicultural Shakespeare*, *Atlantis* o *Revista Canaria de Estudios Ingleses*.

LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR INTERTEXTUAL AUDIOVISUAL. *QUE LA FUERZA OS ACOMPAÑE*

Carla Botella Tejera

cbotella@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

Este artículo es una aproximación a la traducción de referencias intertextuales cómicas presentes en producciones audiovisuales. En primer lugar, se centra en explorar diferentes teorías sobre el humor, para después describir las principales características de los referentes culturales audiovisuales. A partir de todo lo que acabamos de mencionar, el artículo tratará de mostrar que recurrir al uso de alusiones puede provocar un efecto paródico, por lo que los traductores deberán ser capaces de trasladar esos mismos matices humorísticos para conseguir que la nueva audiencia se encuentre en igualdad de condiciones que la de la producción en su versión original.

Abstract

“The Translation of Intertextual Audiovisual Humour. *May The Force Be With You*”

This article is an approach to the translation of humorous intertextual references in audiovisual productions. Firstly, it deals with different theories of humour to then describe the main characteristics of audiovisual cultural references. Based on all the above mentioned, this article will show how allusions can certainly result in parody. Therefore, translators should take into account that humorous nuances should be transferred so that the new audience is on an equal footing with the original one.

Palabras clave: Traducción audiovisual. Humor. Intertextualidad. Referentes culturales.

Keywords: Audiovisual Translation. Humour. Intertextuality. Cultural References.

Manuscript received on June 30, 2016 and accepted for publication on September 10, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.3>

Para citar este artículo / To cite this article:

BOTELLA TEJERA, Carla. (2017) “La traducción del humor intertextual audiovisual. *Que la fuerza os acompañe*” In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 77-100.

1. Introducción: breve acercamiento al humor

El humor es, sin duda, un interesante y controvertido campo de estudio. Son muchas páginas las que se han escrito en busca de definiciones que consiguieran aunar todo aquello a lo que alude este término. Incluso hay autores como Attardo (1994: 3) que han sugerido que resulta prácticamente imposible encontrar una definición para un proceso tan sumamente complejo:

Not only has it not been possible to agree on how to divide the category of “humor” (e.g. “humor” vs. “comic” vs. “ridiculous”), but it is even difficult to find a pretheoretical definition of “humor” in the most general sense. As a matter of fact, the claim that humor is undefinable has been advanced several times.

Si nos remontamos mucho más atrás, parece ser que en la antigua Grecia se utilizaba el término *humor* para designar a cada una de las sustancias líquidas o semilíquidas que contiene el cuerpo humano. Es interesante entender que, desde esta perspectiva, es necesaria la mezcla de esos cuatro elementos para encontrar el equilibrio. Hipócrates (470-377 a. C.) fue uno de los pensadores que impulsó esta doctrina, cuya visión implica que el hombre afronta equilibradamente su realidad vital (Carbelo 2006: 18). De lo expuesto anteriormente se deriva que alguien está de buen humor cuando tiene salud, cuando todo funciona bien en su organismo. Lo contrario sucede si no existe dicha armonía. La risa, por su parte, sería una expresión positiva del sentimiento. Así pues, el humor estudiado desde ese prisma sería un modo de entender la relación entre el ser humano y lo que le rodea, sea cual sea la relación entre ambos. Las teorías expuestas en algunas obras de Freud (1978) y Bergson (1984) fueron de gran influencia en la investigación del humor y en el impacto de la risa.

Siguiendo esta línea de pensamiento, son muchos los que centran su estudio en la risa como consecuencia del humor, como elemento positivo que surge a partir del mismo y que se podría describir, en palabras de Vandaele (1995: 1), como: “a physical laughter, this strange convulsion as an apparently unambiguous outcome and sign of a psychological reality, or smiling, or even an ‘inner’ feeling which comes close to laughter”. Así, ese *laughter* sería para Attardo (1994: 10-11) el criterio común a la hora de definir un acto

humorístico, quedando conectado el humor al fenómeno neurofísico de la risa y entendiendo que se considera gracioso aquello que consigue hacerte reír.

El mismo autor nos dice que lo que sí está bien claro es que el humor se basa en el acto perlocutivo, es decir, en la suma del contexto más la interacción entre emisor y receptor. En palabras de Alcaraz (1990: 149-150), el efecto perlocutivo “surge de las circunstancias de la enunciación y, por lo tanto, no nace sólo por la simple emisión de un enunciado, sino en un determinado contexto, y comprende los efectos, deseados o no, a veces imprecisos o poco claros que cualquier enunciado puede producir en unas determinadas circunstancias”.

Otra propuesta que nos resulta interesante es la de Nash, que estudió a fondo el humor y que reconocía la importancia del lenguaje como mecanismo de creación del mismo al apuntar que el *acto* del humor tiene tres referentes principales (1985: 9-10):

- a) A ‘genus’ or derivation, in culture, institutions, attitudes, beliefs, typical practices, characteristics, artefacts, etc.
- b) A characteristic design, presentation or verbal packaging, by virtue of which the humorous intention is indicated and recognized.
- c) A locus in language, some word or phrase that is indispensable to the joke; the point at which humour is held and discharged.

Respecto a los mecanismos de creación de humor, Vandaele (1995: 255) destaca la incongruencia, que en su opinión es un elemento básico del humor y que siempre ha sido una consideración central -la característica principal del humor- en la tradición teórica; y destaca también la superioridad, que se manifestaría como un aumento de la propia felicidad del individuo. La incongruencia, en su opinión, podría ser lingüística, pragmática, narrativa, intertextual o paródica (a la que considera como un *parásito* de los otros géneros), social o satírica y natural, y se produce cuando lo que sucede no concuerda con lo pensado, con lo esperado. Es decir, cuando se rompe la idea que teníamos sobre lo que iba a ocurrir y se produce sorpresa por la inconsistencia entre la realidad y el pensamiento. Resulta interesante para este estudio que la incongruencia pueda ser intertextual y que, por lo tanto, el autor considere la intertextualidad como uno de los posibles mecanismos de creación de humor. Las teorías sobre la incongruencia han sido respaldadas por pensadores como Kant o Schopenhauer. De hecho, este último, en su obra *El mundo como voluntad y representación* (1985 [1819]), habla de la sorpresa, del cambio inesperado e imprevisto como mecanismo posible de producir risa (Carbelo 2006: 20-21).

Una posible vía de producción humorística para crear incongruencia es, precisamente, la ruptura de las máximas conversacionales de Grice. Autores como Attardo (2002) o Nash (1985) señalan que los chistes suponen la ruptura

de, al menos, una de las máximas y, además, para la producción del efecto humorístico debe darse también una ruptura en lo establecido entre emisor y receptor. Por su parte, Yus (2003: 1313) opina que la incongruencia no puede actuar sola en la producción del humor, sino que debe darse la unión de tres elementos: “1) the actual resolution of incongruous ongoing interpretations; 2) the realization of having been fooled by the communicator; 3) a positive interaction of the joke with the addressee’s cognitive environment”. Es decir, es importante que haya constancia de la incongruencia por parte del emisor y del receptor para que esta sea efectiva y no se pase por alto.

En cuanto a la superioridad, Vandaele (1995: 257) habla de superioridad negativa y superioridad positiva como distintas sensaciones capaces de producir humor. El hecho de sentirse superior a los demás o de estar por encima de los otros o de uno mismo es un factor capaz de arrancar la risa, de ahí el carácter social de la misma. Una vez más, la superioridad no podrá producir humor por sí sola.

Otra de las líneas de investigación sobre el humor nos lleva a teorías sobre la liberación de tensión, que tratan de rellenar algunos espacios que no cubren las teorías de la incongruencia y la superioridad. En este sentido, se distinguen la tensión física y la psicológica, capaces de restablecer el equilibrio mencionado anteriormente (Carbelo 2006: 25-26).

Además de todas las características que hemos ido mencionando, el humor es culturalmente específico, aunque también tratemos de demostrar su universalidad. Por eso, estamos de acuerdo con Martínez Tejerina (2008: 38) cuando apunta que:

La convivencia cultural nos demuestra que todos los pueblos ríen, pero no lo hacen ni por los mismos motivos, ni en las mismas ocasiones, ni con los mismos referentes. Es decir, el humor es un hecho aparentemente contradictorio, en el sentido de que se trata de un fenómeno universal, que al mismo tiempo se encuentra encerrado en fronteras culturales y lingüísticas concretas.

Así pues, el humor se da en “comunidades” (Martínez Sierra 2008: 133) que comparten una serie de conocimientos y convenciones. Como mencionaba Nash (1985: 9-10), una de las características que define al humor es la importancia de la cultura, actitudes, creencias, etc. de una sociedad.

Ahora bien, estamos de acuerdo con Gillies (1997: 352) en que las diferencias entre las culturas no son las únicas que cuentan a la hora de que un texto resulte humorístico. Lógicamente, también cuentan las diferencias individuales que hacen que cada ser humano sea único y distinto a los demás.

De este modo, si repasamos todas las características que hemos ido describiendo en este punto, y al no encontrar una definición satisfactoria del término, podríamos afirmar respecto al humor que:

- 1) La cultura de la comunidad es muy importante en lo que nos resulta humorístico. Las actitudes y creencias de una determinada sociedad influyen y dan forma a lo que se entiende por *humor*.
- 2) Puede provocar risa. Lo que es gracioso nos hace reír, y lo que nos hace reír es gracioso. Hay una conexión entre el fenómeno mental del humor y una compleja manifestación neurofisiológica: la risa (Attardo 1994: 10).
- 3) El elemento lingüístico puede ser fuente de creación de humor.
- 4) Se basa en el efecto perlocutivo; el contexto y la finalidad son básicos en la creación de humor.
- 5) Se puede producir mediante la ruptura de las máximas conversacionales; es decir, mediante una ruptura entre lo esperado y lo que sucede (incongruencia y superioridad), aunque tiene que haber constancia de dicha ruptura para que sea efectiva.
- 6) Permite evadirse y liberar tensiones físicas y psicológicas.

Tras la dificultad de elaborar un listado de las características de lo que entenderemos por *humor*, todavía nos queda describir el proceso mediante el que se transmite y se recibe, hecho que intentaremos aclarar en el punto siguiente.

2. Transmisión y recepción del humor

Como sabemos, en todo proceso de comunicación será la relación comunicativa establecida entre emisor y receptor la que dará lugar a la transmisión de la información o, en palabras de Torres (1999: 93),

su tarea [la del emisor] consiste en provocar un estímulo verbal que el oyente ha de utilizar como una base para recuperar el sentido del enunciado y, para ello, debe hacer una evaluación previa de los supuestos contextuales que el oyente necesita seleccionar para la interpretación y de los procesos inferenciales en pos de la búsqueda de la pertinencia óptima.

Sobre esto, Yús (2010: 1) comenta que “on the speaker’s side, there is certain control over what inferential paths the interlocutor is expected to take”; es decir, que el emisor puede prever cierta información, cierto bagaje en la memoria del receptor para poder procesar el humor, el chiste, hasta extraer la comicidad del mismo. Por lo tanto, para acercarnos al humor debemos también acercarnos a la pragmática. Así, tal y como afirma Martínez Sierra (2004: 226) entre el emisor y el receptor debe existir cierto grado de conocimiento previo

compartido para que los chistes puedan tener éxito. Sobre esto, Sperber & Wilson (1986: 58) insisten en la importancia de que el receptor sea capaz de inferir y apreciar la intención comunicativa del emisor, por lo que para ambos autores el propio hecho de decodificar esa información es lo que dota de *input* al proceso de comprensión. En este proceso, Yus (2003: 1304-1307) establece diferentes fases por las que el receptor debe pasar para poder extraer la forma lógica (el oyente o receptor se dedica a decodificar y ordenar los constituyentes gramaticales): resolver la ambigüedad a partir del contexto; determinar el significado real de lo que recibe a pesar de la polisemia y otras características similares y enriquecer la carga semántica y encontrar las implicaciones derivadas, basándose nuevamente en el principio de relevancia de Sperber & Wilson (1986: 383).

Por otro lado, y a pesar de la importancia de la relación comunicativa entre ambos, nos parece importante insistir en que el humor depende en gran medida del contexto comunicativo y que el emisor solo podrá plantear hipótesis y prever la reacción del receptor. Sperber & Wilson (1986: 58) nos dicen que “[Communicators] can have some controllable effect on their audience’s cognitive environment, but the effects of these modifications are only partly predictable by the speaker”. Lo ideal es que, en principio, el emisor tenga en cuenta, tal y como propone Rubio Santana (1996: 225), que el receptor es el adecuado para conseguir el efecto deseado por el chiste, que las circunstancias que rodean al receptor en el momento del intercambio son favorables y que el receptor tiene el suficiente conocimiento cultural para poder inferir los matices que llevan a provocar el efecto humorístico.

De este modo, el receptor no puede actuar de modo pasivo, sino que es él quien crea la significación en el proceso comunicativo, no solo para descifrar la intertextualidad, sino también para extraer la comicidad.

Apoyándonos en la clasificación de Chaume (2004: 165) de los problemas específicos de los textos audiovisuales, en nuestro estudio encontraremos, principalmente, dificultades en el código lingüístico, complementado semióticamente por el código iconográfico; es decir, la imagen podrá complicar la traducción, o facilitarla. Veremos más adelante, cuando nos adentremos en el campo de la traducción del humor que, tal y como afirma Zabalbeascoa (2005: 185), el humor y los estudios sobre traducción se superponen y que, por lo tanto, siempre que un traductor se aproxime en su labor a uno de los dos campos, aquello que descubra en uno le llevará hacia el otro y le hará interesarse por el mismo.

3. El intertexto como elemento paródico. La intertextualidad audiovisual en el humor: los referentes culturales

Antes de seguir avanzando y de acercarnos a la traducción del humor y, más concretamente, de describir el proceso en la modalidad audiovisual, consideramos importante explorar el concepto de *cultura* y su innegable e inseparable relación con el humor en forma de referentes culturales que, si bien suelen resultar bastante cómicos, al mismo tiempo pueden complicar enormemente la labor del traductor.

De las posibles acepciones que nos ofrece el diccionario de la Real Academia, el concepto de cultura al que aquí nos referimos es el “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” Autores como Sales (2003) y Martínez Sierra (2008) matizan esta definición, y entienden la cultura como algo dinámico, que está en proceso de cambio constante. Se mantienen algunas tradiciones, otras se pierden, y se adquieren nuevas costumbres. Es lo que en los estudios de adquisición de lenguas se conoce como “cultura con mayúsculas” frente al conjunto de conocimientos de un individuo, que sería la “cultura con minúsculas”.

El humor es parte de la cultura. Es culturalmente específico. Se transmite y adquiere al vivir en una determinada sociedad. Por eso, tenemos lo que denominamos *referentes culturales* que, basándonos en la definición de Agost (1999: 99), son los que permiten a las sociedades diferenciarse entre sí, proporcionando una idiosincrasia propia a cada cultura. Para la autora, los pueblos, ciudades, lugares de algún país, así como la literatura, canciones, conceptos estéticos, personajes famosos, gastronomía, moneda, etc. que son característicos de una sociedad podrían considerarse elementos culturales. Son muchos los autores –cf. Delabastita (1990), Agost (1999) o Martínez Sierra (2008)– que destacan la importancia del contexto cultural para la comprensión de estos elementos.

La cultura (con mayúsculas) es propia y característica de un grupo social, de un conjunto de individuos; es etnocéntrica. Eso sí, debemos ser conscientes de que, en la actualidad, el fenómeno de la globalización también afecta a la cultura y, aunque la distancia entre determinadas culturas sigue siendo estratosférica, la cultura norteamericana, por ejemplo, se extiende cada vez más entre el resto de continentes a través de los medios de comunicación, productos audiovisuales (series, películas, programas...), etc. A este respecto, en su repaso del contacto entre las culturas y el papel de los medios de comunicación de masas, Martínez Sierra (2008: 90) habla de que es posible que nos encaminemos hacia una “uniformidad cultural”. Compartimos el temor con el autor

y también nos preocupa que la cultura norteamericana¹ llegue a extenderse todavía más, hasta el punto de que asumamos algunas de sus costumbres o tradiciones como propias. Por otra parte, la ventaja sería que este fenómeno también facilita la comprensión de productos norteamericanos y puede hacer más fácil la traducción de algunos elementos que ya no resultan tan ajenos ni desconocidos para el público de nuestro país.

Es importante vincular la cultura y la intertextualidad para poder después entender el intertexto como parodia. Marco (1998: 185-190) considera dentro del contexto de cultura a los elementos culturales, las maneras en las que se agrupan los textos, y a la intertextualidad. Esta última y los elementos culturales forman, por lo tanto, parte de la cultura. La intertextualidad es, sin duda, una fuente de humor, como señala Nash (1985: 80): “Allusion can be an important, indeed cardinal, device in the structure of comic texts”.

Para Iampolski (1996: 10), la teoría de la intertextualidad bebe de tres fuentes fundamentales: las ideas teóricas de Tyniánov, las de Bakhtin y la teoría de los anagramas de Saussure. Lo interesante para nuestra investigación es que, tanto Tyniánov como Bakhtin se enfrentaron al problema del intertexto a través del estudio de la parodia. En palabras de Iampolski (1996: 10), ambos veían en la parodia:

[...] un principio fundamental de la renovación de los sistemas artísticos, basado en la transformación de textos precedentes. La parodia se representa como un texto de dos planos, a través de cual “se transparenta” según su expresión, el texto predecesor.

Otro argumento de esta opinión que nos parece interesante, y que también comparten otros autores es, de hecho, que Iampolski entiende la parodia como un principio capaz de renovar los sistemas artísticos, ya que mediante ella se pueden transformar los textos anteriores dando lugar a nuevos textos, en los que se puede observar el texto al que hacen referencia.

A este respecto, hablando de los nuevos textos que se generan, también resulta de interés apuntar que esos nuevos textos cómicos no solo dependen del original al que hacen referencia, sino que es importante cómo se contextualicen para resultar cómicos en sí mismos y no depender tanto humorísticamente del texto en el que se apoyan.

En este punto, volvemos a Vandaele (1995: 255) para profundizar en lo que el autor entiende por *incongruencia intertextual* o *paródica*. En primer lugar, como comentábamos brevemente, la considera un parásito del resto de

1. El autor recoge el término “*Macdonaldization*”, empleado por Chiaro (2003: 14) y que resulta especialmente ilustrativo para describir el fenómeno de la uniformidad cultural.

las incongruencias por depender de ellas y por imitar un determinado estilo mediante la combinación de algunos elementos alusivos y transgresores. La unión de estos últimos, de naturaleza tanto verbal como visual, activa la memoria para evocar y alterar, por medio de la incongruencia, las construcciones mentales que el receptor tiene almacenadas en relación con el género o estilo parodiado.

Lorenzo (2005: 136), por su parte, se ha aproximado a las funciones intertextuales que dependen, en todo caso, de un conocimiento compartido o de algún tipo de complicidad implícita o explícita entre emisor y receptor, y de entre las que destacan la función humorística, la de construcción del discurso y la apelativa. La autora insiste en que la humorística es una de las más habituales y que, aunque aparece básicamente en géneros de entretenimiento y diatribas políticas, también es posible encontrarla en gran variedad de géneros y tipologías textuales. Para nosotros, como hemos venido comentando, en aquellas producciones audiovisuales donde destaque la función humorística, el traductor deberá luchar por mantenerla para dejar en igualdad de condiciones a los nuevos receptores. Ciertamente es también, como comenta la autora, que el terreno político es fuente de numerosas alusiones paródicas.

Ya hemos comentado que Nash (1985: 45) considera las referencias paródicas como una de las posibles vías de creación de chistes, y el autor explica que, en ocasiones, esas referencias se verán afectadas por los juegos de palabras, así como por sustituciones, por lo que nuevamente hablamos del elemento lingüístico como fuente de creación humorística. La intertextualidad puede ser, por lo tanto, un elemento paródico, tal y como opina Nash (1985: 80) “[...] wherever allusions occur some excursion into parody is possible; the parodic line often begins with the allusive point”. El hecho de referenciar, ya sea una obra, pasaje, personaje, etc. puede venir acompañado de una intención cómica que no pretende sino establecer una relación de complicidad con los receptores que, una vez detecten la intertextualidad, descubrirán el elemento humorístico derivado del uso de la misma. Ahora bien, el mismo autor advierte que, en ocasiones, nos encontraremos ante lo que él denomina “*pseudoparody*” en aquellos casos en los que “the sense of recollection is vaguer, and the writer appears to be imitating, in general, the kind of rhetoric appropriate to a convention or genre” (1985: 100). En cualquier caso, y teniendo siempre presente que a veces el humor intertextual vendrá disfrazado de pseudoparodia, no podemos negar que la parodia bebe de la imitación y que, por tanto, estará altamente relacionada con el uso de la intertextualidad.

Además, otro elemento capaz de generar humor, pero a la vez de complicar la tarea del traductor, es la propia deformación de la intertextualidad.

Un ejemplo de deformación podría ser: *Let my pidgeons go*, parodiando la frase *Let my people go*, en este caso mediante el uso de la paronimia, en el capítulo 12 de la primera temporada de la serie de televisión creada por Seth MacFarlane *Family Guy*. Se trata, por cierto, de una referencia a la película *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille 1956) (Botella 2010: 109). En cualquier caso, y además de suponer una dificultad añadida, como opina Agost (1999: 103-104) el traductor tendrá que valorar los conocimientos del receptor para que esa deformación cómica sea igualmente graciosa en la nueva lengua; en palabras de la autora, “en una traducción para el doblaje, el traductor siempre ha de recordar que su destinatario es el gran público y qué tipo de texto está traduciendo”.

De todas maneras, nos parece interesante mencionar la diferencia entre la referencia utilizada a modo de homenaje (en ocasiones mediante la recreación de una escena o en el mismo escenario que apareciera en otro largometraje, por ejemplo, aunque a veces sea puramente lingüística), y aquella que simplemente pretende arrancar la carcajada del receptor aunque, en ocasiones, la línea que las divide es ciertamente fina y se puede pretender crear ambos efectos. En muchas series, como la anteriormente mencionada *Family Guy*, las alusiones, por mucho que pretendan homenajear a una película, una serie o un actor/actriz, siempre tienen como objetivo hacer reír al espectador, dada la naturaleza cómica, subversiva e irreverente de la misma. También es importante tener en cuenta que, en traducción audiovisual, muchas de estas referencias solo contarán con el sema visual, que podrá ser suficiente para percibir el intertexto. Así, habrá momentos en los que la imagen sea portadora de intertextualidad por sí misma, sin hacer uso del código lingüístico. Ahora bien, si la imagen puede ser fuente de intertextualidad, en ocasiones con intención humorística, también podrán serlo las voces o la inflexión verbal (imitaciones, maneras características de hablar, etc.) (Martínez Sierra 2004: 170). Sin duda, estas marcas o señales podrán servir de ayuda para descubrir la intertextualidad detrás de las frases y palabras de los personajes. Profundizaremos en este tema cuando hablemos de los mecanismos que favorecen la detección de la intertextualidad audiovisual.

De lo visto en los dos puntos anteriores podemos resumir que la intertextualidad forma parte de la cultura con mayúsculas y puede ser fuente de humor. Obviamente, y como en todo proceso comunicativo, se presupondrá un conocimiento compartido entre emisor y receptor para poder recibir los elementos humorísticos que se pretendían transmitir. Las alusiones o referencias son consideradas por autores como Nash (1985) un elemento básico en la creación de humor. También hemos observado que el humor intertextual

puede ser en realidad una pseudoparodia. Por último, hemos visto que será importante prestar atención a posibles deformaciones de intertextos y a elementos no solo visuales, sino también auditivos.

Al estudiar las características del intertexto paródico, hemos convenido afirmar que el efecto humorístico del nuevo texto será mucho más que un simple reflejo de lo que transmitía el texto original. Para profundizar en este tema, debemos ahora acercarnos a los elementos y restricciones que rodean a la traducción del intertexto audiovisual humorístico o paródico, así como a los mecanismos que nos permiten detectarlo.

4. La traducción del humor intertextual audiovisual

“There is no such a thing as “untranslability”
(Whitman-Linsen 2001: 145).

Se ha escrito mucho sobre la traducibilidad o intraducibilidad del humor. Hemos empezado este apartado con una sentencia de Whitman-Linsen, para ser optimistas en el enfoque, aunque nos parece una opinión discutible. Bastantes autores, sin embargo, son algo más pesimistas y hablan de una pérdida en la carga humorística de la traducción. Otros, con visión mucho más optimista, creen que es posible.² No nos interesa entrar en este debate, puesto que asumimos la traducibilidad del humor dentro de ciertos límites. El enfoque descriptivista y funcionalista de nuestro estudio implica que entendamos que la traducción del humor funcione si la nueva sociedad receptora lo acepta como tal.

Está claro que, en lo que a la traducción del humor se refiere, si todo traductor debe ser bicultural a la vez que bilingüe, quien pretenda traducir pasajes humorísticos también “debe realizar un gran esfuerzo imaginativo y poseer una creatividad especial así como una competencia lingüística muy extensa” (Agost 1999: 108). El hecho de asumir que es posible traducir el humor no implica en ningún momento que se trate de una labor fácil. Como iremos viendo, son muchos los factores a tener en cuenta en la traducción del humor y, en el caso que nos ocupa, en la modalidad audiovisual del doblaje.

El conocimiento y la experiencia previa son cruciales a la hora de la comunicación y de la transmisión del humor, como ya hemos ido observando. Asimismo, hemos hablado del componente cultural del humor cuando

2. Para profundizar en este tema de un modo resumido, recomendamos el punto traducibilidad frente a intraducibilidad del humor (audiovisual) que realiza Martínez Sierra (2008: 125-127).

clasificábamos a la intertextualidad dentro de la cultura propia de una sociedad. Yule (1996) habla de *schemas* como una especie de patrones familiares de conocimiento previo. Zabalbeascoa (1993) de *memes* compartidos. Por su parte, Martínez Sierra (2008) lo denomina *bagaje cultural compartido*. Es innegable la relación del humor con la cultura propia de cada sociedad (en el caso de nuestro estudio primará la norteamericana, y en este caso las referencias a producciones audiovisuales de la misma, ya que es la mayor fuente de trasvases culturales en la actualidad), y en el traslado hacia el nuevo polisistema no será nada sencillo salvar estos obstáculos. Obviamente, el conocimiento y la experiencia de la audiencia origen y de la audiencia meta no serán necesariamente compartidos, y eso supondrá un reto para la traducción. En su aproximación pragmática, Agost (1999: 108) destaca también la importancia de la intencionalidad del texto audiovisual; es decir, del humor, la ironía, la ambigüedad... Nuevamente nos acercamos al proceso comunicativo y debemos ser conscientes de la importancia de la intención del emisor para cumplir las funciones que se transmitían en el texto original.

Repasada la importancia de los elementos culturales en la producción del humor, y entendiendo que la intertextualidad suele tener una gran carga cultural, en el trasvase de estos elementos de una lengua a otra las opciones en traducción pueden ser conservarlos o sustituirlos. Cuando se trata de un texto escrito, para conservarlos es posible recurrir a repeticiones, adaptaciones ortográficas o terminológicas, a una traducción lingüística o al uso de glosas extratextuales o intratextuales. Si la opción elegida es la de la sustitución, se puede optar por la adaptación ideológica, diferentes tipos de neutralización, naturalización de los elementos culturales, omisión de los mismos o creación autónoma. No existe una norma universal y única sobre la traducción de los elementos culturales, aunque sí que influyen diversos factores macrotextuales y microtextuales que el traductor deberá tener en cuenta. Newmark (1981: 83) comenta, por su parte, que “normally a translator can treat cultural terms more freely than institutional terms”, y añade que “since little can be explained to the spectator, cultural terms are more likely to be translated or given a cultural equivalent in a play than in fiction”. Esta última afirmación podría aplicarse a la televisión y al cine, y por ello nos resulta interesante. El autor proclama después que la repetición y una discreta explicación es el método que más eficaz resulta en literatura, sobre todo porque lo considera una forma de respeto a las culturas extranjeras. En nuestra opinión, la metodología de traducción de referentes culturales ha evolucionado y en la actualidad la repetición no nos parece la única posibilidad a tener en cuenta. Lo que sí es cierto es que el lector o espectador es lo más importante (además de mantener la finalidad

comunicativa del texto), y por eso coincidimos con Bassnett (1980: 23) cuando la autora señala, sobre los elementos culturales, que “the emphasis in translation is on the reader or the listener, and the translator must tackle the SL (source language) text in such a way that the TL (target language) version will correspond to the SL version”. Otra opinión similar con la que comulgamos es la de Schäffner (1991: 2), ya que comenta que para producir un texto en la segunda lengua (L2) equivalente a un texto en la primera, o lengua origen (L1), el traductor debe tener en cuenta el conocimiento del mundo de los nuevos receptores, y cuando el conocimiento de los receptores de L1 y L2 es diferente, debe asegurarse de compensar esa pérdida en la L2.

Revisadas algunas posibilidades de traducción de los referentes culturales, nos gustaría ahora atender a algunas clasificaciones interesantes³ del tipo de humor, como la de Fuentes (2000: 14-17), que distingue entre humor verbal, visual, gráfico y audiovisual.⁴ Resulta interesante, en nuestra opinión, que se considere al humor audiovisual como un género en sí mismo con características propias y, en algunas ocasiones, distintivas. Dentro de él encontraremos elementos verbales y no verbales, pero en nuestro caso serán los primeros los más importantes, aunque en un gran número de ocasiones vendrán acompañados por los no verbales. Como afirma el autor, los elementos verbales tendrán una marca cultural (en algunos casos, por poner un ejemplo, mediante el uso de acentos) que podrá aumentar la carga humorística y, posiblemente, la dificultad de su recepción y traducción. Otra de las clasificaciones de Fuentes, a partir de la situación o localización en la que surge el humor, nos lleva a afirmar que, respecto al humor, a mayor distancia entre las culturas, más complicado resultará trasladarlo, como veíamos en el punto anterior.

Zabalbeascoa (1993: 266), que tantas veces se ha acercado al campo humorístico, agrupa los diferentes tipos de humor según su dirección. Para este autor, el humor puede ser: de entretenimiento, morboso, cáustico, inofensivo y pedagógico.

Vistas algunas de las diferentes clasificaciones del humor y realizado un acercamiento a la traducción de los referentes culturales, debemos ahora profundizar en la transferencia de la intertextualidad con finalidad humorística.

3. Martínez Tejerina recoge, además, otras clasificaciones del humor en su tesis (2008: 34-35): la de Ruch y Rath (1993) *witty, funny, exhilarated, amused, original, subtle, activated, puzzled, aggressive, tasteless, embarrassing, indignant, angered, childish, simple, bored* y *unstimulated*; la de Berger (1997) *benigno, tragicomedia, ingenio y sátira*; y la de Vandaele (2002) *comic situation, unintended humour, intended humour* y *unachieved humour*.

4. Otra de sus clasificaciones en la que no nos detenemos es la de distinguir entre humor verbal y humor gestual.

Es importante entender que se darán varias fases en el proceso: 1) fase de detección intertextual, 2) fase documental y 3) fase de traducción, en la que el traductor deberá decidir cómo afrontar la transferencia de la intertextualidad con finalidad humorística (Botella 2010: 76).

5. Mecanismos de detección y traducción del intertexto audiovisual humorístico

Tal y como acabamos de avanzar, la primera fase del proceso consiste en detectar el intertexto humorístico. Para ello, el traductor deberá buscar las “señales intertextuales” que para Hatim & Mason (1995: 174) son aquellos “elementos del texto que ponen en marcha el proceso de búsqueda intertextual, motivando el acto de elaboración semiótica”. En el caso de los textos audiovisuales, las señales llegarán a nosotros a través de dos canales: el visual y el acústico o auditivo. Además, dada la confluencia de códigos, la gran mayoría vendrán a través del código lingüístico, muchas veces acompañado del musical, iconográfico, etc. Por ello, en el caso del campo audiovisual, las señales audiovisuales intertextuales podrán ser las siguientes:

A través del canal visual:

- a) Código lingüístico aislado: los títulos de capítulos de series o de películas pueden contener intertextualidad y servir como guía al traductor.
- b) Código lingüístico acompañado de una imagen: una frase o cita textual que pronuncia un personaje viene acompañada por otras referencias visuales o por el uso de personajes de un largometraje o serie referenciados. El caso de los dibujos animados resulta especialmente interesante, ya que, con mayor facilidad, pueden aparecer dibujados personajes o escenarios referenciales.

A través del canal acústico o auditivo:

- a) Código lingüístico acompañado de alteraciones en la inflexión verbal de los personajes: el hecho de que un personaje altere su voz de algún modo puede resultar un indicio del uso de una referencia. En el caso de series de dibujos y películas de animación, que un actor famoso preste su voz a un personaje puede ser indicador del uso de intertextos.
- b) Código lingüístico acompañado de música: el hecho de recurrir a una canción representativa de la banda sonora de un largometraje o producción audiovisual pueden alertar al traductor del posible uso de una referencia.

Por supuesto, también se darán multitud de casos en los que el traductor no contará con la ayuda de una señal intertextual audiovisual. En tal situación, su experiencia previa y su bagaje cultural y audiovisual serán las herramientas con las que contará en esta primera fase del proceso.

A continuación, tendrá lugar la fase documental, que podrá resultar lenta y tediosa, pero que será necesaria para garantizar que se trata de una referencia y para descubrir la versión referencial de la misma.

Finalmente, tendrá lugar la fase de traducción. Hemos de tener claro que será importantísimo mantener la función cómica, la prioridad comunicativa.

Ya hemos comentado que toda traducción es comunicación, así que deberán respetarse las tan mencionadas máximas. A este respecto, Agost (1999: 104) dice que “los diálogos de los textos audiovisuales forman un todo dinámico en el que los personajes que intervienen cooperan para que haya una comunicación. Los traductores deben mantener los principios cooperativos a pesar de las dificultades y restricciones del texto original”. Y es que, a la hora de transferir los elementos humorísticos debemos tener en cuenta el grado de relevancia entre las dos audiencias y, por lo tanto, los dos receptores del humor. Martínez Sierra (2004: 238) explica que pueden darse tres situaciones diferentes entre la audiencia original y la audiencia meta:

- 1) Que el grado de relevancia obtenido por la audiencia meta sea inferior al de la audiencia origen.
- 2) Que dicho grado sea similar en ambos casos.
- 3) Que dicho grado sea superior en el caso de la audiencia meta.

Este último caso (3) será el que menos encontraremos, aunque hemos comentado que algunos autores mencionan que es posible. La aspiración del traductor será intentar lograr que el grado sea similar, aunque resulte complicado y para ello deba emplear los recursos necesarios.

El traductor audiovisual actuará como receptor y emisor de los textos original y meta, para lo cual habrá de percibir y de procesar la información humorística, así como de trasladarla al idioma de la comunidad de destino de acuerdo con las exigencias, las necesidades y las preferencias dominantes en esta última.

Lógicamente, en la modalidad audiovisual, como hemos querido transmitir a lo largo de estas páginas, habrá ocasiones en las que las características propias de la misma puedan dificultar el proceso, en este caso de la traslación del humor de un texto a otro. Para Fuentes (2000: 46-53), algunas de las restricciones en la traducción audiovisual del humor son:

- La imagen
- El ruido
- La diacronía
- Los títulos
- El lenguaje tabú

La imagen será, lógicamente, el elemento clave y, pese a las restricciones traductológicas a las que suele someter al texto, en el caso de la detección y traducción de la intertextualidad la imagen tendrá una gran importancia. El ruido, como en todo proceso audiovisual, podrá ocasionar problemas. Más concretamente, podremos encontrar lo que Fuentes (2000: 43-56) considera “ruido cultural”, siguiendo un poco la línea que acabamos de trazar, y que tiene relación con los elementos culturales presentes o ausentes en una y otra cultura. La diacronía también resultará importante, ya que habrá ocasiones en las que las referencias sean bastante antiguas, y las traducciones referenciales puedan resultar anacrónicas. Los títulos, fuente de intertextualidad, también supondrán dificultades a los traductores y podrán darnos pistas de un posible uso de la misma. A este respecto, añadimos una dificultad propia de la modalidad del doblaje que aporta Zabalbeascoa (1993), como es el uso de la risa enlatada, presente en gran cantidad de series y comedias de situación, lo que quiere decir que el elemento humorístico que debe arrancar la carcajada del espectador tiene que coincidir en ambos idiomas, complicando más si cabe el proceso traductológico. Este fenómeno también se daría en el subtítulo en caso de ser la modalidad elegida para trasladar estos productos a la nueva audiencia en nuestro país; sí que ocurre, por lo tanto, en países subtítuladores y, en nuestra opinión, la dificultad resulta todavía mayor.

No queremos dejar de comentar que, en los últimos años, son muchos los estudios sobre la traducción del humor audiovisual que se han llevado a cabo. Se puede apreciar cada vez más el enorme interés que este tema suscita y que son muchos los investigadores⁵ que le dedican su tiempo al estudio de las características de la traducción de los elementos humorísticos en la modalidad audiovisual.

En cualquier caso, cabe repetir que, en la traducción del humor, tal y como veíamos en la de los referentes culturales asociados al mismo, es necesario centrar la traducción en los nuevos receptores, atendiendo al conocimiento

5. Un buen resumen de los trabajos publicados sobre el tema en los últimos años es el trabajo recopilatorio de Martínez Sierra (2009) “On the Dubbing of Humor. Tidying up the Room”, en el que el autor recoge las principales publicaciones, tesis, artículos electrónicos, etc. de los últimos años. Como su título indica, pone un poco de orden en el tema.

compartido (llamémoslo *schemas*, *memes* o bagaje cultural compartido) y al grado de relevancia entre ambas audiencias. Así, como afirma Vandaele (1995: 25):

[...] it is time and time again up to the translator to predict (a) whether the target group possesses the schemes on which the source text plays and, if so (b) whether these schemes on which the source text plays and, if so (b) whether these schemes have a similar cognitive value, i.e. whether they are as normal for the target group as they are for the source audience.

Así, a la hora de enfrentarse a la traducción de la intertextualidad audiovisual utilizada con finalidad humorística el traductor tendrá varias posibilidades por las que optar. Lorenzo (2005: 142) opina que, en concreto, podrá a) retenerlo cuando sea reconocible por la audiencia meta; b) sustituir el referente por otro conocido en la lengua meta; o c) neutralizarlo cuando puede dificultar la comprensión o crear problemas de coherencia.

Además, Martínez Sierra (2004: 170) nos recuerda que hay que tener en cuenta varios factores en la traducción de estas referencias en el doblaje, entre ellos, los profesionales, el destinatario, la interacción entre las dimensiones pragmática, semiótica y comunicativa y la sincronía. Respecto a esta última característica tan definitoria de la modalidad audiovisual a la que hemos hecho mención, Agost (1998: 226) nos recuerda que, teniendo en cuenta las limitaciones de las restricciones visuales, cuando las citas son famosas, suelen también tener una traducción famosa que el traductor debería intentar mantener.

Así, si el traductor se encontrara con la famosa frase “*May the Force be with you*”, tan repetida en la saga de *Star Wars* (1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005 y 2015), y por tanto bastante conocida en su versión en español peninsular, debería, una vez realizado el proceso de detección y documentación oportunos, tratar de mantener su versión referencial si las circunstancias y restricciones audiovisuales lo permiten. El uso de una versión diferente podría decepcionar al espectador o hacer que dicha referencia pasara desapercibida. De esta forma, los nuevos espectadores no estarían en igualdad de condiciones con los de la versión original.

5. Conclusiones

En este estudio nos hemos enfrentado a la dificultad de encontrar una definición de lo que es el humor. Nos ha parecido interesante la concepción clásica de que el humor es el equilibrio en el cuerpo y que estar de buen humor es sinónimo de que todo está en orden en nuestro organismo. La risa sería, precisamente, una manifestación de estas sensaciones.

Tras adentrarnos en algunos conceptos que pueden ayudar a construir una definición de algo tan complejo, hemos llegado a la conclusión de que, puesto que nuestro estudio se centra en la intertextualidad, nos encontraremos con un humor al que acompaña el elemento lingüístico, que ya hemos visto contribuye a producir textos cómicos.

Al estudiar las características que dan lugar a la creación de humor hemos destacado la incongruencia, que supone una ruptura de las máximas conversacionales, y la superioridad positiva y negativa. El humor puede surgir de la ruptura de lo esperado, de lo conocido. También hemos visto que el humor nos permite evadirnos y que puede funcionar para liberar tensiones.

Por otro lado, hemos destacado la risa como elemento positivo que se deriva del acto humorístico y, apoyándonos en el silogismo que proponía Attardo (1994: 10-11), hemos considerado que, lo que nos hace reír es gracioso, y lo que es gracioso nos hace reír. También hemos destacado la importancia del contexto y la finalidad en el acto humorístico, por lo que el efecto que prima suele ser perlocutivo.

Además, hemos comentado que el humor se genera en una determinada sociedad, aunque pueda cruzar las fronteras. Así, las actitudes, las costumbres, las creencias de un determinado grupo pueden cambiar el concepto de lo que se entiende por *humor*. De todas maneras, hemos insistido también en que no solo cuentan las diferencias culturales, sino que cada individuo es un mundo en sí mismo y puede que lo que entienda como humorístico difiera del resto de los individuos de su misma cultura o sociedad. Para nosotros, las referencias intertextuales pueden formar parte de la cultura de un determinado lugar.

Ahora bien, al acercarnos a la transmisión del humor, hemos observado que el proceso es similar al de la comunicación. Simplificándolo, encontramos la figura de un emisor y de un receptor entre los que un conocimiento compartido puede ayudar notablemente en la recepción del humor. Aunque el emisor puede prever los conocimientos y el bagaje cultural del receptor, en realidad solo puede hacer hipótesis de lo que este podrá descifrar.

Por otra parte, hemos hablado del humor audiovisual, en el que el código lingüístico se ve complementado semióticamente por el código iconográfico (además de por otros códigos como el de sonido, etc.). Obviamente, hemos enmarcado nuestro estudio dentro de este tipo de humor, ya que la intertextualidad se ve complementada por el código iconográfico, el de sonido, el de movilidad, fotográfico, paralingüístico...

También hemos visto algunos conceptos sobre referentes culturales como mecanismos de creación de humor, entendiendo la cultura como las costumbres, los modos de vida, siempre en cambio constante de una sociedad. Por lo

tanto, la comprensión del contexto cultural será clave para recibir el humor que se halla tras un referente de este tipo. Eso sí, hemos comentado que la globalización está consiguiendo que las culturas se acerquen y que cada vez compartan más elementos, aunque el grado de mediación entre la cultura origen y la meta seguirá siendo determinante para la comprensión de una referencia.

Una vez estudiada la relación de la cultura con el humor, hemos podido apreciar que el intertexto, cultural o no, puede ser un elemento paródico por sí mismo, una serie de frases o palabras que forman un conjunto con intención humorística. Nuevamente, para la recepción de este intertexto paródico es necesaria una complicidad, cierto conocimiento compartido entre el emisor y el receptor. Hay ocasiones, eso sí, en las que hay que tener cuidado con la pseudoparodia, que es solo un reflejo vago, una imitación que no se corresponde con una referencia original. Con intención cómica, también veíamos que podía darse una deformación de la intertextualidad, que en ocasiones puede suponer un problema de traducción.

Precisamente hablando de la traducción del humor, que en este caso hemos dicho que, además, se basaba en el lenguaje, hemos apuntado la dificultad de llevar a cabo esta empresa. El traductor tendrá que asegurarse de salvar los obstáculos, la distancia entre el emisor y el receptor, cuyo conocimiento, cultura y maneras de ver el mundo no serán necesariamente compartidos. Las opciones, tal y como veíamos, son mantener los elementos culturales, sustituirlos por otros u omitirlos, pero siempre se han de tener en cuenta las características de la audiencia meta. Aportando nuestro pequeño granito de arena, hemos determinado que serían al menos tres fases las que debería recorrer el traductor al enfrentarse con un posible intertexto audiovisual: la fase de detección intertextual, la fase documental y la fase de traducción. En la fase de detección, será importante buscar las *señales intertextuales audiovisuales* que, en los casos en los que aparezcan, llegarán a nosotros a través del canal visual y del canal acústico o auditivo. La confluencia de códigos propia de este medio también podrá favorecer el reconocimiento de la referencia, para continuar con la fase documental en la que se buscará la traducción referencial.

Como conclusión final sobre la traducción del humor audiovisual hemos comentado que, al traducir, es importante mantener los principios cooperativos y tener en cuenta el grado de relevancia entre las dos audiencias, siendo conscientes de que aparecerán elementos que dificultarán la traducción, como el ruido cultural, por ejemplo. En cuanto al proceso comunicativo, el traductor deberá tener en cuenta la finalidad perseguida por el emisor. Si este pretendía producir un efecto humorístico a través del uso de referencias intertextuales, el traductor deberá encontrar los mecanismos que le permitan conseguir el

mismo efecto en la nueva audiencia. Solo así, ambos receptores estarán en igualdad de condiciones. Además, el traductor deberá tener en cuenta si las referencias tienen una traducción reconocible por la audiencia meta y, atendiendo a las restricciones visuales, al encargo de traducción y al destinatario, entre otros factores, optar por mantenerlas, sustituirlas por otras más conocidas o neutralizarlas en caso de opacidad. La finalidad humorística será, sin duda, la principal meta.

Referencias bibliográficas

- AGOST, Rosa. (1998) "Traducció i intertextualitat: el cas del doblatge." En: Messeguer, Luís & María Luisa Villanueva (eds.) 1998. *Intertextualitat i recepció*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 219-244.
- AGOST, Rosa. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- ALCARAZ, Enrique. (1990) *Tres paradigmas de la investigación lingüística*. Alcoy: Marfil.
- ATTARDO, Salvatore. (1994) *Linguistic Theories of Humor*. Berlín & Nueva York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, Salvatore. (2002) "Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)." En: Vandaele, Jeroen (ed.) 2002. *The Translator 8-2 (Translating Humour, Special Issue)*, pp. 173-194.
- BASSNETT, Susan. (1980) *Translation Studies*. Londres: Methuen.
- BERGER, Peter L. (1997) *Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience*. Berlín & Nueva York: Walter de Gruyter.
- BERGSON, Henri. (1984) *La risa*. Madrid: Sarpe.
- BOTELLA, Carla. (2010) *El intertexto audiovisual y su traducción. Referencias cinematográficas paródicas en Family Guy*. Alicante: Universidad de Alicante. Tesis doctoral inédita.
- CARBELO, Begoña (2006) *Estudio del sentido del humor*. Alcalá: Universidad de Alcalá. Tesis doctoral inédita.
- CHAUME, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CHIARO, Delia. (2003) "The Implications of Quality of Translated Verbally Expressed Humour and the Success of Big Screen Comedy." *Antares VI*, pp. 14-20.
- DELABASTITA, Dirk. (1990) "Translation and the Mass-Media." En: Bassnet, Susan & André Lefevere (eds.) 1990. *Translation, History and Culture*. Londres & Nueva York: Pinter, pp. 97-109.
- FREUD, Sigmund. (1978) *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- FUENTES, Adrián. (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. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral inédita.
- HATIM, Basil & Ian Mason. (1985) *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- GILLIES, Eva. (1997) “¿El humor es traducible?” *Alba de América: Revista Literaria*, pp. 352-359.
- IAMPOLSKI, Mijaíl. (1996) *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme, S.L.
- LORENZO, Lourdes. (2005) “Funcions bàsiques das referencias intertextuais e o seu tratamento na traducción audiovisual.” *Quaderns. Revista de traducció* 12, pp.113-150.
- MARCO, Josep. (1998) “Intertextualitat i Traducció: les línies bàsiques d’una relació inevitable.” En: Messeguer, Lluís & M^a Luisa Villanueva (eds.) 1998. *Intertextualitat i recepció*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 185- 190.
- MARTÍNEZ TEJERINA, Anjana. (2008) *La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia: Los hermanos Marx cruzan el charco*. Alicante: Universidad de Alicante. Tesis doctoral inédita.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2004) *Estudio descriptivo y discursivo del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpsons*. Castellón: Universidad Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2008) *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón: Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2009) “On the Dubbing of Humor. Tidying Up the Room.” *Translation Journal* 3. Versión electrónica: <<http://accurapid.com/Journal/49humor.htm>>
- NASH, Walter. (1985) *The Language of Humour*. Londres & Nueva York: Longman.
- NEWMARK, Peter. (1981) *Approaches to Translation*. Nueva York: State University of New York.
- RUBIO SANTANA, Juan Manuel. (1996) “A Pragmatic Approach to Interaction in Humorous Communication.” En: Penas Ibañez, Beatriz (ed.) 1996. *The Intertextual Dimension of Discourse. Pragmalinguistic-Cognitive-Hermeneutic Approaches*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 219-233.
- RUCH, Willibald & Sigrid RATH. (1993) “The nature of humor appreciation: Toward an integration of perception of stimulus properties and affective experience.” *Humor: International Journal of Humor Research* 6, pp. 363-384.
- SALES, Dora. (2003) *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Castellón: Universidad Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- SCHÄFFNER, Christina. (1991) “World Knowledge in the Process of Translation.” *Target* 3:1, pp. 1-16.

- SCHOPENHAUER, Arthur. (1985 [1819]) *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Orbis.
- SPERBER, Dan & Deidre Wilson. (1986) *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- TORRES, M^a Teresa. (1999) *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- VANDAELE, Jeroen. (1995) *Describing Translated Humour in Comedy*. Lovaina: CETRA.
- WHITMAN-LINSEN, Candace. (2001) "Cloning Cultures: The Return of the Movie Mutants." En: Chaume, Frederic & Rosa Agost (eds) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón. Universitat Jaume I, pp. 143-157.
- YULE, George. (1996) *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
- YUS, Francisco. (2003) "Humor and the Search for Relevance." *Journal of Pragmatics* 35, pp. 1295-1331.
- YUS, Francisco. (2010) "Relevance, Humour and Translation." 5th Conference *Interpreting for Relevance; Discourse and Translation*. Kazimierz Dolny (Polonia). Ponencia inédita.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1993) *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Productions*. Lleida: Universidad de Lleida. Tesis doctoral inédita.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2005) "Humour and Translation. An Interdiscipline." *Humor* 18:2, pp. 185-207.

BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

CARLA BOTELLA TEJERA es doctora en Traducción e Interpretación por la Universidad de Alicante. También tiene un máster sobre nuevas tecnologías aplicadas a la Educación. Comenzó a trabajar en CIEE (Consejo de intercambio educativo con el extranjero) en 2005 y ha sido la directora académica de los programas Language in Context y Language and Culture en su centro de Alicante hasta mediados de septiembre de 2016. Carla también es profesora Ayudante Doctora del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Alicante y ha trabajado en otras universidades españolas y europeas.

CARLA BOTELLA TEJERA holds a Ph.D. in Translation and Interpreting from the Universidad de Alicante. She also holds an MA. in New Technologies Applied to Education. She joined CIEE (Council on International Education Exchange) in 2005. She has been the academic director for both the Language in Context and Language and Culture programs in Alicante until September 2016. Carla

is also an Assistant Professor at the Translation and Interpreting Department of the Universidad de Alicante and has worked in other Spanish and European universities.

ANALISI DEL TRATTAMENTO
DELL'INTERTESTUALITÀ NELLE TRADUZIONI
ITALIANE DELLE OPERE DI
P.G. WODEHOUSE (1881-1975)
ALLA LUCE DELL'APPROCCIO EPISTEMICO

Gabriella Valentino

g.valentino.836899@swansea.ac.uk
Swansea University

Riassunto

La ricerca sull'umorismo in ambito traduttologico richiede strumenti in grado di coglierne la complessa natura. Viene qui presentato l'approccio epistemico, uno strumento espressamente concepito per l'analisi delle istanze umoristiche presenti nei testi narrativi scritti. Questo approccio prende in considerazione il ruolo svolto dalla conoscenza, tanto linguistica quanto del mondo, nel processo creativo e traduttivo. Esso consente sia al traduttore che al ricercatore di riconoscere la funzione degli artifici stilistici utilizzati per produrre l'effetto umoristico e di guidarne e valutarne la resa in traduzione. L'aspetto stilistico analizzato in questo studio è l'intertestualità nelle opere dello scrittore umoristico P.G. Wodehouse. Il suo trattamento in traduzione viene analizzato per mezzo di un caso di studio che confronta le 5 traduzioni italiane dello stesso romanzo, pubblicate tra il 1931 e il 1994.

Abstract

“Analysis of the treatment of intertextuality in the Italian translations of the works by P.G. Wodehouse (1881-1975) in the light of the epistemic approach”

Research on Humour and Translation studies requires instruments capable to appreciate their complex nature. We present here the epistemic approach, a tool especially devised to analyse the translation of humour instances in written fictional text. This approach focuses on the role knowledge plays in creative production and in the process of translating, allowing both translators and researchers to recognize the functions

of the stylistic devices employed to convey humour, and to guide and evaluate their rendering in translation. The stylistic device investigated in this study is intertextuality in the works of humourist writer P.G. Wodehouse (1881-1975). By means of a case study, its treatment in translation is analysed, comparing five translations of the same novel into Italian, published between 1931 and 1994.

Parole chiave: P.G. Wodehouse. Approccio epistemico. Intertestualità. Ritraduzione. Stile comico

Keywords: P.G. Wodehouse. Epistemic approach. Intertextuality. Retranslation. Comic style.

Manuscript received on June 26, 2016 and accepted for publication on November 16, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.4>

Para citar este artículo / To cite this article:

VALENTINO, Gabriella. (2017) "Análisis del tratamiento dell'intertestualità nelle traduzioni italiane delle opere di P.G. Wodehouse (1881-1975) alla luce dell'approccio epistemico." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 101-124.

La natura della produzione e della percezione dell'umorismo, al contempo universale e soggettiva, costituisce una delle ragioni per le quali la resa in traduzione si mostra complessa e laboriosa, ma è anche uno dei motivi per i quali tanto il lavoro del traduttore quanto quello del ricercatore possono risultare stimolanti e ricchi di gratificazioni.

Proprio a causa della sua complessità, l'umorismo è indagabile da molteplici prospettive e sicuramente il suo studio richiede strumenti che ne permettano di comprendere i meccanismi sottostanti nel modo più esauriente.

In questo contributo si suggerisce l'applicazione di uno strumento interdisciplinare all'analisi del processo traduttivo di testi scritti: l'approccio epistemico.

L'interdisciplinarietà di questo approccio si apprezza tenendo in conto tanto le premesse quanto la metodologia di applicazione.

Il testo viene contestualizzato all'interno della carriera e della produzione dell'autore, ne viene tenuta in considerazione la tipologia e si analizzano le caratteristiche del fenomeno sul quale lo studio è focalizzato.

Sono presi in esame i ruoli di tutti attori della relazione: autore e lettore in primo luogo, ma anche l'editore e le figure che affiancano l'autore nel processo creativo, quali i redattori, gli agenti letterari e le persone che gli sono più vicine nella vita. Sono considerate le influenze intrinseche ed estrinseche sul processo creativo di scrittura. Una particolare attenzione è usata nei confronti della conoscenza del mondo dell'autore, di come questa si riverbera sulla sua produzione e di quanto essa possa interagire con quella dei suoi lettori.

Le caratteristiche del testo sono identificate rispetto alla loro funzione e analizzate di conseguenza. Nel caso dei testi umoristici, è necessario riconoscere a quali meccanismi il testo fa ricorso, utilizzando gli apporti e le risorse messe a disposizione dalle discipline che contribuiscono allo suo studio, quali, ad esempio, la psicologia, la filosofia e la linguistica.

La metodologia descritta è applicata allo studio del processo traduttivo, nel quale si inseriscono altre figure che ne rendono più complesso il quadro. Un'attenzione particolare merita la figura del lettore, un ruolo di volta in volta assunto anche dal direttore editoriale, dal redattore e, ovviamente, dal traduttore. Le competenze di questi ultimi e la loro conoscenza del mondo influiscono

sul processo traduttivo, di conseguenza, sulle caratteristiche, inclusa la qualità, del testo tradotto.

Nel presente studio si è applicato l'approccio epistemico all'analisi delle opere di un grande umorista di lingua inglese, tradotto e noto in tutto il mondo. La sua popolarità mette a disposizione dei ricercatori un'inesprimibile risorsa costituita dal grande numero di opere prodotte, tradotte e ritradotte in molte lingue. Nello specifico si è attinto alla sua produzione tradotta in italiano, dal 1928 ai nostri giorni, e ci si è concentrati sull'uso dei riferimenti intertestuali e sulla loro funzione all'interno delle sue opere.

1. P.G. Wodehouse: la carriera letteraria

Pelham Grenville Wodehouse (1881-1975), notissimo scrittore umoristico, nato in Inghilterra e naturalizzato americano nel 1955, ebbe una carriera lunga ed estremamente prolifica. Pubblicò il suo primo racconto da ragazzo, a diciannove anni, mentre era ancora a scuola (l'amatissima Dulwich, presso Londra) e stava lavorando al suo ultimo romanzo quando fu trovato morto, in ospedale, pochi mesi dopo il suo novantatreesimo compleanno.

È il creatore di intrecci esilaranti e inverosimili, ambientati perlopiù in un'epoca sospesa nel tempo (Prasad 2004), in luoghi ormai celebri, come il castello di Blandings o il *Drones Club*, modellato sui circoli londinesi dell'età edoardiana, e di personaggi assai noti, come l'amabile e svanito Lord Emsworth e le sue autoritarie sorelle, come pure la coppia composta da Bertie Wooster e dal suo valletto Jeeves. Le sue storie sono narrate con la lievità di un grande umorista che padroneggia la propria lingua in modo magistrale.

Il suo primo racconto umoristico fu pubblicato nella *Public School Magazine* nel 1900, mentre il suo primo lavoro retribuito fu la pubblicazione di un articolo nel numero di novembre della rivista *Tit-Bits* nello stesso anno (McCrum 2005: 49).

Le collaborazioni con varie riviste londinesi gli permisero di lasciare il posto di lavoro presso la *Hongkong and Shanghai Bank* di Londra, a lui poco confacente, cui l'aveva avviato il padre che non poteva permettersi di mantenerlo agli studi universitari. Dopo un periodo di collaborazione saltuaria, fu assunto dal quotidiano *The London Globe* per il quale curò la rubrica *By the Way*: il suo compito era quello di produrre un componimento umoristico in versi che doveva essere pronto entro le dodici ogni mattina. Si trattava di un incarico prestigioso (la rubrica era pubblicata in prima pagina ed era stata precedentemente curata da scrittori di fama) che mantenne per sette anni e che, come ricorda Wodehouse stesso nell'autobiografico *Over Seventy*, gli insegnò a lavorare sotto costante pressione.

Wodehouse scrisse per intrattenere e divertire. In un'epoca che vedeva il fiorire della letteratura modernista (Mooneyham 1994), produsse lavori leggeri e spassosi e affermava che vi sono due modi per scrivere romanzi: l'uno è quello di buttarsi nella vita e andare fino in fondo, mentre l'altro (il suo) era quello di ignorarla completamente e di scrivere commedie musicali senza la musica.

Pubblicò moltissimo: non è possibile sapere quanto, poiché firmò molti testi con numerosi pseudonimi, quali, ad esempio, J. Plum, P. Brooke-Haven, Pelham Grenville, Melrose Grainger, C. P. West, J. Walker Williams, (McCrum 2005: 114) e/o J. William Walker (Phelps 1992: 116). Le numerose bibliografie nel tempo compilate, riferite ai soli volumi firmati con il nome di P.G. Wodehouse, non concordano nel numero totale di opere, per ragioni principalmente editoriali, poiché i racconti sono stati raccolti in modo diverso nelle varie edizioni, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. I suoi biografi sono però d'accordo nell'affermare che il suo primo romanzo, *The Puthunters*, fu pubblicato in volume nel 1902 e che il numero di libri pubblicati nel corso della sua vita sono stati circa cento, di cui novanta sono romanzi e raccolte di racconti. A questi vanno aggiunte le già menzionate collaborazioni a riviste, diciannove lavori teatrali, alcuni originali e altri tratti da suoi romanzi, firmati da lui solo o in collaborazione con altri (ad esempio, con l'amico Guy Bolton) e i molti contributi, tra il 1917 e il 1935, a numerose commedie musicali messe in scena a Londra, come librettista e paroliere (Usborne 1981). Nel suo primo "periodo americano" firmò sceneggiature per musical di successo a Broadway, a partire dagli anni della Prima guerra mondiale.

Il suo rapporto con gli Stati Uniti fu intenso e Wodehouse giunse a considerarli la sua seconda patria (Ratcliffe 2012). Li visitò due volte brevemente, nel 1904 e nel 1909, successivamente visse a New York e in California, scrivendo commedie per Broadway e sceneggiature per Hollywood. Dopo un breve soggiorno in Inghilterra, Wodehouse si trasferì in Francia e, dopo la Seconda guerra mondiale, definitivamente sulla costa occidentale degli Stati Uniti. Nel 1955 ne divenne cittadino. (Donaldson 2014; McCrum 2005; Usborne 1978).

1.1 Il successo di Wodehouse nel mondo

Wodehouse è popolare in tutto il mondo, non solo anglofono, e le sue opere sono state tradotte in almeno 28 lingue, a partire dalla prima edizione, in svedese, del romanzo *Piccadilly Jim*, nel 1920. Un cenno sicuramente merita la curiosa iniziativa di un ammiratore e collezionista delle sue opere, l'editore James H. Heimann, che commissionò le traduzioni in 57 lingue di un racconto breve, *The Great Sermon Handicap*, originariamente pubblicato nel 1922 sulla *Strand Magazine* e l'anno successivo nella raccolta *The Inimitable Jeeves*. Le

traduzioni, in lingue antiche e moderne, dall'afrikaans al sanscrito, furono raccolte in 6 volumi nel 1989.

Per i suoi lettori stranieri, inclusi gli americani che pure lo leggevano in originale, il suo mondo rappresentava l'Inghilterra edoardiana. I suoi luoghi sono dimore signorili, castelli circondati da vasti parchi, sonnolenti paesi, campi di golf e pub dai nomi fantasiosi, i suoi personaggi giovani sfaccendati, aristocratici, maggiordomi, plutocrati americani, i cui difetti sono bonariamente canzonati da Wodehouse con un linguaggio ricco, preciso ed estremamente creativo. Quali di questi aspetti è stato possibile mantenere in traduzione e come è una domanda che vale senz'altro la pena di porsi.

2. Le opere di P.G. Wodehouse tradotte in italiano

Questo lavoro sull'intertestualità negli scritti di Wodehouse si inserisce in una ricerca più ampia che ha come oggetto l'analisi delle traduzioni italiane delle sue opere. Wodehouse è uno scrittore molto noto al grande pubblico italiano e la mia ricerca si ripromette di comprendere le ragioni di tale successo e di confrontare le traduzioni che si sono succedute nel corso degli anni.

In Italia, i libri di Wodehouse sono stati tradotti a partire dal 1928 e spesso gli editori hanno fatto a gara nel pubblicare i suoi titoli. L'indagine da me condotta ha permesso di stabilire che, ad oggi, sono ne stati tradotti 88, per un totale di 592 edizioni e 175 traduzioni. Se ne conta il numero maggiore nel cosiddetto "decennio delle traduzioni", gli anni Trenta, che coincide con un periodo estremamente prolifico della carriera di Wodehouse, ma i suoi titoli sono ancora oggi nel catalogo di più di un editore e se ne commissionano nuove traduzioni.

La media è di due traduzioni per titolo, ma alcuni sono stati riproposti in nuove traduzioni anche quattro volte. Per uno di questi, *A Damsel in Distress*, del 1929, sono state commissionate cinque traduzioni nell'arco di 45 anni, a partire dal 1931; si tratta di un materiale molto interessante nell'ambito degli studi sulla ritraduzione, che permette non solo di confrontare in che modo il testo originale è stato reso, ma anche di notare alcune caratteristiche dell'editoria italiana. Il titolo fu infatti pubblicato, in due diverse traduzioni, nel 1931, contemporaneamente dall'editore Monanni (che per primo aveva introdotto Wodehouse in Italia) e da Bietti, rispettivamente con il titolo *Una donzella in imbarazzo* (traduzione di Francesco Palumbo) e *Una signorina in imbarazzo* (traduzione di Ariberto Mozzati). Inoltre, nel 1935, l'editrice S.A.C.S.E. ne pubblicò la stessa traduzione, di Alfredo Bianchini, con due titoli diversi: *Un capriccio e poi...* e *Un matrimonio complicato*. L'edizione di Lucchi, del 1939, in una nuova traduzione ad opera di Gian Dàuli, riprende il titolo di un film

di successo basato sul romanzo di Wodehouse, *Una magnifica avventura*. Dal 1994 è stata pubblicata una nuova traduzione, di Rosetta Palazzi, con lo stesso titolo, *Una donzella in imbarazzo*, dapprima da Mursia e successivamente da Guanda nel 2004 e da TEA nel 2006.

3. Lo stile di P.G. Wodehouse

Nonostante lo stile comico di Wodehouse sia riconosciuto, anche dai suoi pochi detrattori, come straordinario e inimitabile, esso è stato oggetto di pochi studi sistematici (Hall 1974). I commenti al suo stile si trovano, a firma di famosi suoi colleghi, come Hilaire Belloc a Evelyn Waugh, e di critici letterari come Eric Gillette e di professori di Oxford come Lord David Cecil (Keir 1973), principalmente nelle prefazioni e nelle presentazioni dei suoi libri. In queste, Wodehouse è elogiato come “superbo artigiano della parola”, “magistrale creatore di trame” e di “indimenticabili figure comiche”. Vi abbondano inoltre parole di ammirazione per il suo *wit* e la sua capacità di impiegare trucchi stilistici di pregio e citazioni dalle fonti più inattese. Anche il materiale paratestuale presente nelle edizioni italiane delle sue opere ne decanta lo stile, definito unico e caratterizzato da grande abilità linguistica ed espressiva.

L'umorismo di Wodehouse è di intreccio, di caratterizzazione, ma soprattutto di linguaggio. Delle sue trame è stato detto che sembrano “miracoli di ingegnosa” (McCrum 2005) e Prasad (2004: 156) afferma che “l'inventività di Wodehouse tesse un'intricata trama verbale attorno al lettore”. Nella prefazione all'edizione italiana di *Heavy Weather* (*Aria di tempesta*, del 1994 per i tipi di Ugo Guanda), Giorgio Manganelli scrive che Wodehouse è un maestro dei ruoli, come i commediografi classici, greci e latini e lo paragona a Menandro e Terenzio.

Il lessico di Wodehouse è ricchissimo e utilizzato in modo estremamente creativo (Prasad 2004). Lo *Oxford English Dictionary* contiene 1800 citazioni da suoi scritti (McCrum 2005) e lo accredita come primo utilizzatore nella lingua inglese di 180 parole o espressioni (www.oed.com; 20 giugno 2016). Un aspetto, questo, che certamente costituisce una sfida per il traduttore che lo deve rendere in una lingua diversa dall'inglese.

Tuttavia, come nota Charles Ryskam nella prefazione a *P.G. Wodehouse. A Centenary Celebration* (1981: xi), il successo delle numerose traduzioni delle sue opere in tedesco, olandese, svedese, giapponese, italiano, turco e portoghese dimostra che le virtù letterarie di Wodehouse vanno oltre la sua abilità di utilizzare la lingua. Nello stesso volume celebrativo, l'editore Heineman dichiara che, nonostante non possa disconoscere di essere sempre stato affascinato dalle trame intricate delle storie di Wodehouse e dal suo idiosincratico

uso dell'inglese, ciò che lo ha maggiormente avvinto è “l'incontaminata qualità, la pura musica dei dialoghi e della narrazione” (in Thompson 1992: xiii, mia traduzione GV).

L'immagine della musica è spesso associata alla prosa di Wodehouse. Ad esempio, Hall (1974) nota quanto la variazione percettibile nella sua scrittura sia paragonabile a quella della struttura di una composizione musicale. Non vi è dubbio che lo stile di Wodehouse sia stato influenzato dalle sue esperienze nel mondo teatrale di Londra e nel musical americano. Tra il 1904 e il 1928, Wodehouse contribuì a scrivere le parole di 29 commedie musicali, di 20 libretti e pubblicò più di 300 canzoni (Heineman & Bensen 1981).

Nonostante la sua poliedrica attività e la sua prolificità, Wodehouse è riuscito a mantenere una coerenza stilistica che lo rende riconoscibile ed inimitabile. Leggendolo, pare che la sua prosa fluisca senza sforzo, ma sappiamo dall'esame delle copie dei manoscritti, riccamente annotate, che il suo stile era il risultato di continue revisioni (Thompson 1992).

4. L'analisi stilistica nell'era delle *Digital Humanities*

Lo stile letterario è una nozione ineffabile e ne sono state offerte molteplici definizioni. Una proposta interessante, nell'era delle *Digital Humanities*, è stata avanzata da Herrmann, van Dalen-Oskam e Schöch. Lo scopo degli autori è quello di “offrire una definizione operativa di stile che contenga un minimo terreno comune per la ricerca empirica interdisciplinare e l'applicazione dei nuovi metodi digitali” (2015: 3, mia traduzione GV).

La loro definizione, che verrà applicata nelle considerazioni che seguono, recita:

Lo stile è una proprietà dei testi costituita da un insieme di caratteri formali che possono essere osservati quantitativamente o qualitativamente (2015: 12, mia traduzione GV).

Per testo gli autori intendono tanto un testo completo quanto un frammento, ma anche testi singoli o raccolte (ad esempio, di uno stesso autore). I caratteri formali attengono tanto ai livelli lessicale, semantico, sintattico quanto quelli che trascendono la frase (quali, ad esempio, la prospettiva narrativa) e sono paragonabili a ciò che Hall (1974), attingendo da Riffaterre (1959), ha denominato *Stylistic Device* (SD). Nel processo traduttivo, lo studio teorico degli SD è rilevante perché assiste il traduttore sostenendolo attivamente nella ricerca delle caratteristiche del TT, lo aiuta a fronteggiare le difficoltà nella resa nel TL e a mettere in atto eventuali meccanismi di compensazione per ottenere il risultato del testo originale.

Nel suo testo, Hall (1974) identifica gli SD utilizzati da Wodehouse a livello della parola (fonologici, lessicali e morfo-sintattici) e a livello del discorso (incongruità, linguaggio figurato, citazioni e ciò che egli chiama “ritmo stilistico”). L'analisi del corpus derivato dalla mia ricerca mi ha permesso di individuarne altri, tra i quali il trattamento dei cliché e dei modi di dire, le transizioni repentine (*bathos*) e l'intertestualità, oggetto di trattazione specifica in questo lavoro, che si ripromette di mettere in luce in che modo questa caratteristica stilistica di Wodehouse è stata resa dai traduttori italiani.

La nozione di intertestualità è stata utilizzata in molti ambiti disciplinari, dalla critica letteraria, alla semiotica, alla linguistica ed è quindi stata definita in molti modi. Genette (1979: 81, mia traduzione GV) la definì una “relazione di compresenza tra testi”. In questo studio si intende per intertestualità, come SD utilizzato da Wodehouse, il ricorso, tanto esplicito quanto sottinteso, a testi inequivocabilmente attribuibili ad altre fonti: letterarie, religiose, popolari, teatrali e musicali.

5. L'approccio epistemico: un'introduzione

Lo strumento utilizzato in questo studio per analizzare il trattamento dell'intertestualità nella traduzione di P.G. Wodehouse è l'approccio epistemico.

Tale approccio riconosce la natura socialmente costruita della conoscenza (Latour e Woolgar 1979) e si basa sull'assunto che le percezioni sono mutate in esperienze coerenti che sono successivamente trasformate in forme astratte di conoscenza (Dowst 1980: 69). Lo scopo di un approccio epistemico è l'identificazione del modo in cui questo processo si attua e delle sue ricadute in uno specifico campo di ricerca, in questo caso la traduzione di un testo narrativo scritto. Se ne presenteranno qui i tratti essenziali in ambito traduttologico, non essendo questa la sede per l'esposizione in dettaglio, per la quale si rimanda a una trattazione di più ampio respiro in G. Valentino, in preparazione.

Poiché un testo non esiste di per sé (Suleiman e Crosman 2014), ma deve essere attualizzato, è necessario che si inneschi un processo di interazione con il lettore il quale deve mettere in relazione gli elementi testuali con la propria conoscenza (Colina 2015). Tale processo è rilevante negli studi sulla traduzione poiché il traduttore è in primo luogo un lettore. La conoscenza necessaria per questa interazione è di due classi (Valentino 2010): quella dei codici linguistici (LC) impiegati e la conoscenza del mondo (KnoW).

La KnoW, che può essere definita come la conoscenza derivata dall'esperienza (Valentino 2010: 9), è il risultato degli interventi che ciascuno opera nel e sul mondo e delle sue relazioni attive con i segni. Essa intrattiene un dialogo continuo con gli stimoli esterni, è dinamica, aperta, e, pertanto, congetturale,

incerta e critica (Popper 1972). E' la generatrice ricorsiva delle predizioni necessarie per l'interpretazione testuale e permette l'attivazione degli schemi, intesi come "strutture organizzative note al lettore e correlate a una situazione particolare" (Colina 2015: 159, mia traduzione GV), che concorrono al riconoscimento della coerenza nel testo.

Nella scrittura, la coerenza può essere raggiunta per mezzo di legamenti sintattici e di significato che devono essere colti ed elaborati dal lettore. E' possibile, come osserva Baker (2011: 222), che essi siano "comuni ad un certo numero di lingue" (mia traduzione GV), ma ciascuna lingua li utilizza in un suo specifico modo. La coerenza è una necessità psicologica: si tende ad organizzare in modo coerente gli stimoli ai quali si è esposti e, a causa di una nostra innata propensione, a ricercare la regolarità (Popper 1972) e a tentare di risolverne le eventuali incongruenze.

Se l'incongruenza è di regola percepita come un impedimento nella comunicazione che deve essere al più presto rimosso, essa è invece uno dei meccanismi atti ad innescare l'umorismo. La prima delle teorie linguistiche elaborata nell'ambito degli studi sull'umorismo, la *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH), ad opera di Raskin (1979 e 1985) ne ha sottolineato il ruolo: un testo risulta umoristico quando è compatibile con due *script* in antinomia locale. Raskin intende per *script* ciascuna delle strutture cognitive di senso comune interiorizzate dai parlanti, che rappresentano la conoscenza individuale di procedure standardizzate e di situazioni ricorrenti (Raskin 1979), prototipiche delle entità descritte (Attardo 2001) che sono collegate alle voci lessicali presenti nel testo e da loro evocate. Non essendo questa la sede per esaminare in dettaglio gli aspetti formali della teoria e i suoi limiti, in parte successivamente superati dal suo sviluppo nella più ampia *General Theory of Verbal Humor* (GTVH, Attardo e Raskin 1991), sarà sufficiente sottolineare la rilevanza dello scontro tra opposti *script* nella realizzazione e nella percezione dell'umorismo in un testo.

Applicato alla traduzione, l'approccio epistemico guarda al modo con il quale l'apporto della KnoW influenza, in primo luogo, la lettura del testo da tradurre (ST) e, di conseguenza, il risultato del processo traduttivo (TT). Quando sia applicato all'esame dei meccanismi che rendono un testo umoristico, l'approccio epistemico analizza in che modo la KnoW permette di riconoscere i due *script* contemporaneamente presenti nel testo, di coglierne il conflitto e di risolverlo. Per estensione, l'approccio epistemico è lo strumento che aiuta a mettere in evidenza i processi cognitivi (inferenze e implicature) che il traduttore attua quando è impegnato del compito di decodificare il testo, coglierne coerenza e incongruità e mettere ciascuna nella necessaria evidenza nel TT.

6. L'intertestualità in P.G. Wodehouse

La funzione dell'intertestualità nei testi umoristici e il ruolo che la Know svolge nella sua identificazione, sono riconosciuti anche all'interno della GTVH. Attardo (2001: 71) constata l'indeterminatezza dei confini della nozione di intertestualità e ne propone una definizione, scrivendo che si può affermare che un testo (T_i) ha una relazione intertestuale con un altro testo (T_j) quando l'elaborazione di T_i sarebbe incompleta senza un riferimento a T_j . Aggiunge che il riferimento può essere a qualsiasi elemento costitutivo del testo (il significato, l'organizzazione formale e le circostanze nelle quali il testo viene prodotto).

Wodehouse fa molto frequentemente ricorso ad allusioni a testi classici, come quelli di Shakespeare e della Bibbia, e i suoi più o meno espliciti riferimenti a proverbi, modi di dire, testi e canzoni popolari sono un tratto caratteristico del suo stile comico (Usborne 1981, Olney 1962, French 1966, Voorhees 1966). Non si tratta di mera parodia, alla quale Wodehouse ricorre molto infrequentemente, ma di un vero e proprio SD, utilizzato con maestria generosa. Il rapporto che intercorre tra i suoi testi e quelli ai quali fa riferimento è tale da potersi definire intenso, alla luce del modello intermediario di Broich e Pfister (Säckel, Göbel e Hamdy 2009): Wodehouse usa l'intertestualità ripetutamente e consapevolmente.

I riferimenti a Shakespeare sono particolarmente frequenti nel ciclo di Jeeves e Bertie Wooster e accrescono l'effetto comico dei dialoghi, sottolineando la discrepanza tra il servitore colto e saggio, e il suo padrone, descritto come uno sciocco zerbinotto che ha ricevuto un'istruzione classica di cui si possono rinvenire ben poche tracce (Morris e Macintyre 1981). Shakespeare è una miniera per le osservazioni sagge e sagaci di Jeeves e a lui ricorre molto spesso Bertie, anche se in modo vago e fumoso, come se le citazioni facessero fatica a presentarsi alla memoria. In *The Code of the Woosters*, ad esempio, Wodehouse allude a Shakespeare ben undici volte. Troviamo "*the native hue of resolution*" (*Hamlet*), "*full many a glorious morning*" (*Sonnet XXXIII*), "*taken his pound of flesh*" (con riferimento a *The Merchant of Venice*). Ma anche, con la scanzonata superficialità di Bertie, "*sleep which does something*", nel tentativo di recuperare l'esatta citazione dal *Macbeth*¹ e addirittura al riferimento allo stesso *Macbeth* come "*the cat chap*" (il tizio del gatto, mia traduzione GV) con

1. *Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care* (Atto II Scena 2) il sonno che ravvia, sbroglia, dipana l'arruffata matassa degli affanni (Trad. di Goffredo Raponi).

allusione alle parole di Lady Macbeth: “*Letting 'I dare not' wait upon 'I would', Like the poor cat i' the adage?*” (*Macbeth*, Atto I, Scena 7).

Talvolta Bertie attribuisce alla saggezza del proprio valletto Jeeves le parole che questo cita invece da Shakespeare, nell'esempio che segue addirittura il Sonetto 33, sia pure bertianamente rivisitato:

I remember Jeeves saying to me once, apropos of how you can never tell what the weather's going to do, that full many a glorious morning had he seen flatter the mountain tops with sovereign eye and then turn into a rather nasty afternoon (*The Code of the Woosters* 1938: 245).

Inoltre Bertie, che si vanta di aver vinto un premio a scuola per la sua padronanza delle Scritture, fa spesso riferimento alla Bibbia. Padre Rob Bovendeaard, compilatore di “Biblia Wodehousiana” e Terry Mordue, impareggiabile ricercatore e commentatore dell'opera di Wodehouse (<http://terry-mordue.co.uk/biblia-wodehousiana/>) hanno identificato 2.275 citazioni dal Vecchio e Nuovo Testamento nei 90 libri del canone wodehousiano. Si trova, ad esempio, ancora in *The Code of the Woosters* (Wodehouse 1938: 195): “I had been dreaming that some bounder was driving spikes through my head - not just ordinary spikes, as used by Jael the wife of Heber, but red-hot ones”.

L'espediente stilistico della ricerca del riferimento biblico da parte di un personaggio dai ricordi fumosi, in questo caso l'imprevedibile Lord Ickenham, si ritrova in *Uncle Dynamite* (Wodehouse 1948: 9):

Pongo is in terrific form. He bestrides the world like a Colossus. It would not be too much to say that Moab is his washpot and over what's-his-name has he cast his shoe.

Qui il riferimento è il Salmo 60.8 della King James Version (KJV). La citazione, pur vaga e volutamente imprecisa, è rafforzata dall'imitazione dello stile delle Scritture familiare ai lettori Wodehouse e li guida verso l'identificazione dell'ipotesto.

Wodehouse attinge a piene mani anche dalla letteratura inglese e dai classici latini: abbondano allusioni a opere di Tennyson, Longfellow, Blake, Gray, Keats, Byron, Scott ma anche di poeti latini Lucrezio, Giovenale, Orazio, e il filosofo Marco Aurelio, probabilmente il preferito e più citato da Wodehouse, il cui pensiero è spesso riportato da Jeeves come esempio di equanime e distaccato giudizio sulle vicende umane.

La letteratura popolare, leggera, come le storie del mistero o i thriller, quella folcloristica e le commedie musicali sono altre fonti a cui Wodehouse

2. Lasciando che il “Non oso” accompagni Il “Vorrei”, come il povero gatto nel proverbio (Trad. di Agostino Lombardo).

attinse. Si possono identificare riferimenti a romanzi contemporanei ai suoi, a proverbi, filastrocche e canzoni.

Cenni alle popolarissime opere di Sir Arthur Conan Doyle si trovano già nel primo contributo di Wodehouse alla *Public School Magazine*, nel dicembre 1900. Di Conan Doyle Wodehouse era un ammiratore e così infatti si descrive nella sua introduzione all'edizione Ballantine del 1977 di *The Sign of the Four*, scritta quando aveva già compiuto novant'anni. I due scrittori si frequentarono in Inghilterra e, nonostante i venti anni d'età di differenza, giocavano spesso a cricket insieme. Wodehouse era onorato dal legame di amicizia con il suo "eroe" e le loro frequentazioni si interruppero solo quando Wodehouse si trasferì negli Stati Uniti. I rapporti rimasero tuttavia molto stretti (McCrum 2005) e Wodehouse alluse al personaggio di Sherlock Holmes molte e molte volte nei suoi lavori. Né si limitò a questo: la famosissima espressione "Elementary, my dear Watson" non si trova in alcuno dei racconti di Conan Doyle: si tratta di un'invenzione di Wodehouse, che la fece pronunciare, con chiaro riferimento a Sherlock Holmes, dal suo personaggio Psmith, in *Psmith, Journalist*, pubblicato per la prima volta nella rivista *The Captain* nel 1909 e successivamente in volume, con lo stesso titolo, nel 1915.

Il rapporto di Wodehouse con le fonti dei suoi riferimenti intertestuali appare quindi profondo e proficuo. La sua abilità di mescolare abilmente letteratura popolare con materiale erudito (*highbrow*) lo ha posto all'attenzione degli studiosi all'interno del recente dibattito sulla letteratura cosiddetta *middlebrow*. Gli viene riconosciuto infatti di averne compreso la formula: in *Middlebrow Wodehouse* (Rea 2015), Einhaus nota quanto egli attinga tanto da opere erudite quanto da quelle più popolari e afferma che il suo disinvolto e scanzonato uso dei riferimenti *highbrow* è un aspetto fondamentale di quella che potrebbe essere chiamata la sua specifica estetica *middlebrow*. Secondo Einhaus (in Rea 2015), la sua estetica professionale si basa sui principi stessi della formula: una posizione intermedia tra l'intellettualismo *highbrow* e le forme più derise della letteratura di consumo, un'enfasi sulla leggibilità di un'opera e sul rifiuto di prendersi seriamente. Potrebbe questa essere la chiave della sua popolarità.

7. L'intertestualità in traduzione

La traduzione dell'intertestualità applicata a testi umoristici che, come nota Chiaro (2010), mostrano una estrema specificità linguistica e culturale, è compito assai arduo. Il traduttore deve essere in grado, grazie alla propria Know, di riconoscere, tracciare e rendere tali riferimenti appartenenti alla cultura del

ST. Non solo: deve riuscire a comprenderne e, conseguentemente, rendere la funzione.

Nel caso di Wodehouse, la funzione dei riferimenti intertestuali sono la creazione di un contrasto tra *script*, l'adesione a forme della cultura *middlebrow* e la caratterizzazione dei personaggi.

L'esempio che segue, tratto da *The Girl on the Boat* (1922) permette di illustrare al meglio il conflitto tra *script*. Vi si citano, senza nominarli, Orazio e la sua *Ars Poetica*. Il passaggio è parte di un intermezzo nella narrazione: l'eroe, ferito dalla ragazza che ama, sceso a Southampton dal transatlantico sul quale l'aveva incontrata, anziché recarsi subito a Londra per incontrare il proprio padre, si rifugia in una desolata stazione balneare sulla Manica. Questo, dice il narratore, è uno dei modi con cui un uomo deluso in amore può reagire. Ma, ve ne sono altri:

Archilochum, for instance, according to the Roman writer, *proprio rabies armavit iambo*. It is no good pretending out of politeness that you know what it means, so I will translate. *Rabies* – his grouch – *armavit* – armed – *Archilochum* – Archilocus – *iambo* – with the iambic – *proprio* – his own invention. In other words, when the poet Archilocus was handed his hat by the lady of his affections, he consoled himself by going off and writing satirical verse about her in a new metre which he had thought up immediately after leaving the house. That was the way the thing affected him.

Il contrasto di registri tra i versi latini e la parafrasi che Wodehouse ne offre è un esempio di *bathos*, un passaggio, più repentino di quello dell'anticlimax, da un tono elevato ad uno triviale. Portare un esempio di poesia classica latina per illustrare in questi termini lo stato d'animo di un eroe moderno è un'istanza di incongruità: i due *script* opposti sono contemporaneamente attivati e interpunktati dai commenti del narratore, che, paternalisticamente saccente, si rivolge direttamente al narratario: una tecnica narrativa cui Wodehouse ricorre molto raramente e che qui, data l'ambiguità del pronome *you*, costringerà il traduttore italiano a scegliere tra varie soluzioni.

Ecco come traduce Alfredo Pitta (*La ragazza del transatlantico*, Wodehouse, 1932: 126):

Archilochum, per esempio, secondo lo scrittore latino, *proprio rabies armavit iambo*. Non è una mancanza di cortesia il supporre che i lettori ignorino che cosa ciò voglia dire: e perciò traduco. *Rabies*, il cruccio; *armavit*, armò; *Archilochum*, Archiloco; *iambo*, del giambo; *proprio*, di sua invenzione. In altre parole, quando il poeta Archiloco fu congedato dalla signora dei suoi pensieri, si consolò scrivendo dei versi satirici su di lei in un nuovo metro che egli immaginò subito dopo essere stato messo alla porta. Ecco in che modo manifestò il proprio dispiacere.

La prosa di Pitta è elegante, ma la scelta del registro purtroppo inadeguata: non permettere di cogliere l'opposizione di *script*. Traducendo in questo modo "grouch", "was handed his hat" e "thought up" non dimostra di aver inteso la perizia comica che Wodehouse dimostra mescolando i registri.

Inoltre, il traduttore decide di tradurre "you" con un generico e blando "i lettori" quindi l'apostrofarsi del narratore perde molta della sua efficacia umoristica, già compromessa dal fatto che il significato di "out of politeness" è stato frainteso. Si nota, tuttavia, la messa in atto di un processo di compensazione nell'impiego di "messo alla porta" che corregge il registro inadeguato di "congedato".

8. L'approccio epistemico applicato all'analisi dell'intertestualità

Il traduttore di Wodehouse deve essere consapevole che il ricorso all'intertestualità è un tratto fortemente caratterizzante del suo stile e svolge la funzione di creare delle incongruenze nel discorso con effetto umoristico. Deve quindi essere in grado di riconoscerne le occorrenze e di renderle in traduzione in modo da permettere al lettore di goderne. Nota infatti Chiaro (2010: 7) che i lettori di un testo umoristico tradotto si aspettano di divertirsi, tanto quanto quelli del testo originale.

Si richiedono pertanto al traduttore 1) il riconoscimento del riferimento intertestuale, 2) l'identificazione dell'ipotesto e 3) una resa in traduzione efficace. Grazie al modo con il quale Wodehouse sapientemente ne dissemina gli indizi, riconoscere la presenza di un riferimento intertestuale non è compito arduo: anche quando Wodehouse si limita ad alludere ad un ipotesto, ne imita lo stile e il registro (si veda, ad esempio, il già citato [...] *over what's-his-name has he cast his shoe*, nel quale l'inversione soggetto/verbo richiama lo stile della Bibbia nella versione nota ai suoi lettori inglesi).

Meno facile è l'identificazione della fonte, in considerazione del fatto che le ampie letture di Wodehouse gli consentivano di spaziare notevolmente e che attingeva principalmente da fonti letterarie e popolari inglesi. Il ruolo della Know del traduttore è in questa fase del processo più che evidente: colto l'indizio, il traduttore professionista si metterà alla ricerca dell'ipotesto. Se riuscirà nell'intento avrà a disposizione la fonte da utilizzare.

Si troverà quindi a dover operare una scelta tra l'utilizzo di una traduzione eventualmente preesistente oppure di tradurre di sua mano.

9. Un caso di studio: confronto delle traduzioni italiane di *A Damsel in Distress*

In questo studio abbiamo analizzato e confrontato le traduzioni italiane di un romanzo di Wodehouse, applicando i principi dell'approccio epistemico.

L'intertestualità, come più sopra definita, è stata riconosciuta uno degli SD caratterizzante lo stile umoristico di Wodehouse. Ne viene riconosciuta la funzione nella: 1) creazione di conflitto di *script* 2) caratterizzazione dei personaggi 3) espressione dell'estetica *middlebrow*.

Ciascuna occorrenza intertestuale dell'originale è stata valutata alla luce della sua funzione predominante e si è poi proceduto a valutare se tale funzione era stata mantenuta nelle rese dei 5 traduttori. Ciò permette di valutare sia in che modo la KnoW dei traduttori ne ha influenzato il processo traduttivo, sia il risultato del loro sforzo e di predirne l'effetto sulla percezione dell'intento umoristico sul lettore del testo tradotto.

8.1 Metodo

Per questo studio sono state analizzate le cinque traduzioni italiane esistenti del romanzo di Wodehouse del 1919, *A Damsel in Distress*. I dati sono riportati nella Tabella 1.

N	Pag.	CATEGORIA	TRAD 1	TRAD 2	TRAD 3	TRAD 4	TRAD 5
1	2	Letteratura	RESO	RESO	NR	RESO	RESO
2	15	Letteratura	NR	NR	IGNORATO	NR	RESO
3	9	Folclore	NR	NR	IGNORATO	NR	NR
4	25	Letteratura	NI	NR	NI	NR	NI
5	27	Letteratura	NR	NR	NR	NR	RESO
6	15	Musica	NI	NR	NI	*LC	RESO
7	31	Letteratura	NR	NR	RESO	NR	RESO
8	37	Scritture	NR	NI	IGNORATO	IGNORATO	NI
9	38	Letteratura	RESO	NI	IGNORATO	NI	RESO
10	41	Letteratura	NI	NR	IGNORATO	NR	NR
11	53	Mito	*LC	NI	*LC	NI	RESO
12	54	Letteratura	NR	NR	NR	RESO	RESO
13	67	Letteratura	RESO	RESO	RESO	RESO	RESO
14	69	Letteratura	NI	NI	NI	NR	RESO
15	71	Letteratura	PARAFRASI	NI	PARAFRASI	NI	NI
16	75	Letteratura	NI	NI	NI	NI	NI
17	78	Letteratura	RESO	RESO	RESO	RESO	RESO
18	79	Folclore	RESO	RESO	RESO	RESO	RESO
19	82	Scritture	NI	NI	IGNORATO	NI	RESO ^a
20	83	Musica	IGNORATO	NR	IGNORATO	RESO	RESO

21	83	Musica	IGNORATO	IGNORATO	IGNORATO	RESO	NI
22	84	Scritture	RESO	IGNORATO	RESO	IGNORATO	RESO ⁿ
23	89	Letteratura	RESO	IGNORATO	RESO	RESO	NR
24	93	Folclore	RESO	NR	IGNORATO	NR	RESO
25	100	Folclore	RESO	NR	NI	RESO	NR
26	102	Letteratura	PARAFRASI	NR	PARAFRASI	RESO	IGNORATO
27	112	Letteratura	PARAFRASI	NR	PARAFRASI	NR	NR
28	119	Letteratura	IGNORATO	NR	IGNORATO	RESO	RESO
29	119	Scritture	*LC	*LC	*LC	*LC	RESO
30	126	Letteratura	RESO	RESO	RESO	RESO	RESO
31	130	Letteratura	NI	NR	NI	NR	RESO
32	135	Scritture	*LC	NI	*LC	RESO	RESO
33	142	Letteratura	IGNORATO	NR	IGNORATO	IGNORATO	NR
34	165	Scritture	RESO	NR	RESO	NR	NR
35	166	Letteratura	RESO	NI	RESO	RESO	RESO
36	183	Mito	NR	NI	IGNORATO	NI	RESO
37	187	Letteratura	NI	NI	NI	NI	RESO
38	199	Letteratura	NI	RESO	NI	RESO	RESO
39	207	Letteratura	RESO	IGNORATO	IGNORATO	RESO	RESO
40	207	Letteratura	IGNORATO	NI	IGNORATO	NI	NR
41	211	Letteratura	IGNORATO	NI	IGNORATO	RESO	RESO
42	215	Folclore	IGNORATO	NI	IGNORATO	NI	RESO
43	217	Letteratura	NI	RESO	IGNORATO	NI	RESO
44	231	Folclore	NR	IGNORATO	NR	NR	RESO
45	243	Letteratura	RESO	RESO	RESO	RESO	RESO
46	262	Scritture	NR	RESO	IGNORATO	NR	RESO
47	278	Scritture	IGNORATO	RESO	IGNORATO	RESO	RESO
48	228	Scritture	NR	NI	NR	RESO	RESO
49	244	Scritture	RESO	RESO	IGNORATO	RESO	RESO
50	250	Scritture	IGNORATO	NR	IGNORATO	NI	RESO

Classificazione del trattamento	TRAD 1	TRAD 2	TRAD 3	TRAD 4	TRAD 5
PARAFRASI	3	-	3	-	-
IGNORATO	9	5	21	3	1
*LC	3	1	3	2	-
NI	10	15	8	11	4
NR	10	18	5	13	7
RESO	15	11	11	21	34
RESO ⁿ	-	-	-	-	2

Tabella 1 – Classificazione delle 50 occorrenze di riferimenti intertestuali identificati da Hodson e Mordue nel romanzo di P.G. Wodehouse *A Damsel in Distress* (1919) con i riferimenti ai numeri di pagina dell'edizione Arrow Books del 2008, in ciascuna traduzione. In calce, i risultati dell'analisi di ciascuna resa, per categoria e traduttore.

Grazie alle preziose note compilate da Mark Hodson e da Terry Mordue reperibili in <http://www.madameulalie.org/tmordue/pgwbooks/pgwadid1.html> sono stati selezionate 50 occorrenze di intertestualità: si tratta di riferimenti a testi della letteratura, principalmente inglese, di classici latini, delle Scritture, di proverbi, filastrocche e di canzoni popolari, categorizzate come segue: Letteratura, Scritture, Mito, Folclore e Musica.

I traduttori sono stati codificati: TRAD 1 (Francesco Palumbo 1931), TRAD 2 (Ariberto Mozzati 1931), TRAD 3 (Alfredo Bianchini 1935), TRAD 4 (Gian Dàuli 1939) e TRAD 5 (Rosetta Palazzi 1994).

Per ciascuna occorrenza sono state confrontate le versioni delle 5 traduzioni in italiano e si è valutato se il traduttore aveva inteso il riferimento intertestuale e se lo aveva reso in quanto tale. Si è quindi proceduto ad etichettare ciascuna occorrenza come: NON INTESO (NI) = il traduttore non ha compreso il significato del riferimento ipertestuale (in presenza di errori di traduzioni dovuti a carenze nella conoscenza linguistica, si è indicato *LC = Linguistic Code), RESO = tradotto in modo tale da preservarne la funzione di SD, NON RESO (NR) = tradotto senza preservarne la funzione di SD. Quando il traduttore ha fatto ricorso a riferimenti paratestuali per spiegare il significato o fornire l'origine di un riferimento si è utilizzato il simbolo ⁿ. Si è osservato che spesso i riferimenti ipertestuali sono stati ignorati in traduzione (IGNORATO) e si danno anche casi in cui traduttori sono ricorsi alla parafrasi (PARAFRASI).

8.2 *Discussione*

La tabella permette in primo luogo di osservare che assai spesso le frasi contenenti riferimenti intertestuali non sono state tradotte con perdita dell'incongruità scaturita dal conflitto di *script* presente nel testo originale. Il traduttore n. 1 le ha ignorate per 9 volte, il n. 2 per 5 volte, il n. 3 per ben 21 volte, il n. 4 lo ha fatto per 3 volte, mentre il n. 5 li ha quasi sempre riconosciuti e resi e talvolta persino spiegati in nota.

Le difficoltà linguistiche, indicate in tabella con il simbolo *LC, si riscontrano principalmente nelle versioni dei traduttori 1 e 3. Quest'ultimo, come si vedrà in seguito, è ragionevolmente sospettabile di plagio.

Il significato del riferimento intertestuale non è stato inteso molte volte ed è quindi stato reso in modo inadeguato.

Osservando i dati disaggregati si nota che la categoria nella quale i riferimenti sono stati maggiormente ignorati è quella della musica; seguono poi, con percentuali molto vicine, quella del folclore e delle Scritture.

La categoria meglio resa è quella della letteratura, anche se i riferimenti a Shakespeare non hanno avuto la dovuta attenzione. Quella meno resa è, piuttosto curiosamente, quella dei miti.

La lettura analitica evidenzia alcuni grossolani errori di traduzione, dovuti ad una insufficiente conoscenza di LC. Ad esempio, il traduttore 4 traduce l'espressione "Mendelssohn's March Daughters" con "figlie di Marzo di Mendelssohn", mancando completamente l'intento del testo originale. Ancora un errore di traduzione, dovuto ad errata interpretazione della parola "Grail", impedisce, in ben quattro traduzioni, di godere del magistrale conflitto di *script* nel testo originale, che paragona la voce di un robusto poliziotto (che irrompe nella scena mentre i due antagonisti stanno altercando) al Santo Graal "sliding athward a sunbeam" (una citazione letterale da *Le Morte d'Arthur* di Sir Thomas Malory, 1470 nell'edizione Caxton). "Holy Grail" diviene, nelle varie traduzioni, "acqua benedetta", "angelo", "pioggia benedetta" e "un raggio di sole". Solamente il traduttore 5 rende: "[...] il Santo Graal penetra attraverso un raggio di sole".

Un buon esempio di resa di opposizione di *script* è invece il riferimento a Lovelace ("Stone walls do not a prison make nor iron bars a cage"): tutti i traduttori riescono a renderne tono e ritmo, conservando nel contesto l'incongruità presente nell'originale.

Neppure i più noti personaggi delle Scritture sfuggono ad errori interpretativi: "the late king Herod" è stato tradotto "l'ultimo re Erode" dal traduttore 1 e addirittura, "l'ultimo re Ercole" sia dal traduttore 2 che dal 4, nonostante la menzione, nell'originale, della sua politica (policy, tradotto dai traduttori 1 e 3 con "polizia"!) nei confronti degli infanti.

Per quanto riguarda i riferimenti musicali, è da notare come il riferimento letterale "*Poor Butterfly*" (titolo di una canzone del 1916) non venga reso dal traduttore numero 5, che, mal inferendo dal contesto, traduce inadeguatamente "la sfortunata Madame Butterfly", dal momento che lo scenario è quello di un giovane che canta una serenata. Non molto di meglio fanno gli altri: il traduttore 4 rende "Povera Buterfly [sic]" mentre gli altri risolvono la crux ignorando del tutto questa parte dell'episodio.

Non cogliendo invece il riferimento alla poesia di Tennyson e travisando il significato del testo originale, i traduttori 2 e 4 rendono "Vere de Vere" con "artista", inferendo dal contesto che il narratore volesse paragonare il personaggio non ad una persona altezzosa, ma a un consumato attore.

Interessante è analizzare come è stato trattato un caso di particolare difficoltà. L'eroina, Lady Maud, chiede al giovanissimo servitore Albert - grossolano, incolto, superficiale - che lei desidera educare, di leggerle alcuni versi

di Tennyson (che nel testo non è nominato). Alberto li legge con voce precocemente resa roca dal vizio del fumo e con pronuncia popolare. Nel testo di Wodehouse la strofa, la prima della poesia *Mariana*, è trascritta come Albert la pronuncia:

“Wiv’ blekest morss the flower-ports
 Was-I mean were-crusted one and orl;
 Ther rusted nils fell from the knorts
 That ‘eld the pear to the garden-worll.
 Ther broken sheds looked sed and stringe;
 Unlifted was the clinking latch;
 Weeded and worn their ancient thatch
 Er-pon ther lownely moated gringe,
 She only said ‘Me life is dreary,
 ‘E cometh not,’ she said.”

Riuscire a rendere lo stesso effetto in italiano è sicuramente molto arduo e nessuno dei cinque traduttori lo ha tentato: due di loro (1 e 3) si limitano a descrivere la scena e mettendo in atto meccanismi di compensazione (rispettivamente, a pagina 129: “[...] lesse, facendo svariati errori di pronuncia, dei bellissimi versi” e, a pagina 98: “Poi lesse, con pronuncia errata, dei bellissimi versi”). Gli altri traducono la poesia, senza ricorrere ad alcuna delle versioni italiane della poesia già pubblicate in Italia (quella di Paolo Bellezza del 1892 e quella, del 1933, quindi già disponibili per i traduttori 4 e 5, di Raffaella Pagani Masseroni). Quasi sicuramente l’autore dei versi non è stato riconosciuto da alcuno dei traduttori, nonostante la caratterizzazione dell’eroina e il suo stesso nome avrebbero potuto metterli sulla traccia giusta.

Alcuni aspetti culturali, presenti negli ipotesti di Wodehouse, non sono conosciuti dai traduttori. Ne è un esempio la traduzione che viene offerta all’espressione “dried over a barrel” che si riferisce all’usanza di far sdraiare una vittima di annegamento sul un barile, facendola poi rotolare avanti e indietro nel tentativo di farle espellerle l’acqua inghiottita. Nessuna delle versioni dimostra infatti che tale espressione, presente in alcuni racconti del primo 900, fosse nota ai traduttori.

In qualche traduzione non si colgono i riferimenti a personaggi di opere narrative di grande divulgazione, come il gatto del Cheshire di *Alice nel paese delle meraviglie* o la Piccola Eva de *La capanna dello zio Tom*.

I traduttori italiani di *A Damsel in Distress* non sembrano cavarsela molto meglio di Bertie Wooster quando si tratta di riconoscere passi e personaggi delle Scritture. Quasi nessuno rende il nome del monte Pisgah (in italiano monte Nebo), né quelli di Sharach, Meschach e Abednego (tranne il diligente traduttore 4 che ne racconta il destino in una succinta nota). Lo stesso vale

(compreso il riferimento paratestuale) per il contrasto di *script* tra la degradata cittadina di Belpheer e il biblico Ichabod (senza onore, senza gloria). Inoltre, “Noah [...] the Flood” diventa, per i traduttori 1 e 3 “Noè e l’Arca” mentre il traduttore 4 rende i due termini “nonno” e “tempo passato”, mancando del tutto il riferimento biblico. Meglio è trattato il profeta Daniele (riconosciuto da tutti) nella fossa dei leoni.

Non sono adeguatamente resi né l’oscurità “egiziana” nella quale piomba Lord Belpheer, rinchiuso in una cantina dal parroco né l’esatto significato di *Millennium* (il periodo di pace di mille anni promesso nel Libro delle rivelazioni) nella frase riferita al seccatore Plummer “It is the presence on the globe of these Plummers that delays the coming of the Millennium”. Si tratta di due esempi di contrasto di *script* basato sull’anacronismo che sarebbe stato interessante esaminare in traduzione alla luce della GTVH. Nel suo caso di studio su *Il nome della rosa*, Attardo (2001: 148 e segg.) sottolinea infatti come Eco ottenga un effetto umoristico per mezzo dell’utilizzo di riferimenti anacronistici e analizza quelli che è stato in grado di identificare. Lo stesso rammarico si prova davanti all’impossibilità di confrontare, applicando il metodo di Attardo, le rese in traduzione della frase “Centuries before we were born or thought of there was a widely press-agented boy in Sparta who [...]”, poiché un solo traduttore (traduttore 5) l’ha tentata.

Non può mancare in questa analisi un esempio di riferimento a Shakespeare: nell’episodio in cui Lord Marshmorenton, padre dell’eroina, deve redarguire il figlio Percy per essersi lasciato coinvolgere in una rissa e aver colpito un poliziotto, egli pensa di lui che “nothing in Percy’s life so became him as this assault on the Force”. Il riferimento è al testo della scena 4 dell’atto I del *Macbeth*: “Nothing in his life became him [...]”. Purtroppo la citazione non è stata colta e il testo è stato quindi reso dal traduttore 2 “l’atto della vita del giovane che gli piaceva di più”, dal numero 5 “niente nella vita di Percy gli andava a genio”. I traduttori 1 e 3 ricorrono invece ad una (identica, quindi tale da rafforzare il sospetto di plagio) parafrasi: “mai nella vita di Percy era avvenuto nulla di più grave”, che non riesce a riprodurre il conflitto di *script* dell’originale.

10. Conclusioni

Confrontando le soluzioni trovate dai traduttori si è potuto osservare in che modo la KnoW di ciascuno di essi ne ha influenzato il processo traduttivo e, di conseguenza, la prestazione. I traduttori degli anni Trenta disponevano certamente di meno risorse dell’ultimo e le loro versioni risentono talvolta anche di carenze di ordine linguistico.

Il confronto ha permesso anche di notare che il traduttore 3 ha sicuramente lavorato utilizzando come riscontro la prima traduzione, dalla quale ha copiosamente tratto. Le due versioni sono molto spesso del tutto identiche, anche se, in presenza di particolari crux, il traduttore 3, probabilmente colto da troppi dubbi, ha del tutto ommesso il passo problematico. I tagli potrebbero anche essere dovuti a ragioni editoriali, dal momento che da quella edizione manca addirittura un intero capitolo. Tuttavia, l'assenza nella traduzione di molti passi, alcuni anche cruciali, che avrebbero potuto costituire una difficoltà di resa, porterebbe a pensare ad una scelta opportunistica.

L'analisi critica delle opere di Wodehouse, storicamente e linguisticamente contestualizzate ha indicato come l'uso dell'intertestualità sia uno degli SD che l'autore utilizza per ottenere un'incongruenza con conseguente effetto umoristico: la nostra analisi della resa di ciascuna occorrenza di riferimento intertestuale ha permesso di valutare se la funzione originale ne è stata mantenuta.

Allo stesso modo, riconosciuta la funzione dell'intertestualità in Wodehouse come istanza della cultura middlebrow, confrontando le diverse traduzioni è possibile ipotizzare l'impatto di ciascuna traduzione sul lettore italiano dell'epoca nella quale essa è stata pubblicata.

L'approccio epistemico applicato al confronto di traduzioni della stessa opera consente anche di contribuire al dibattito sul fenomeno della ritraduzione che ne sottolinea la complessità e la necessità di includerlo all'interno di una discussione sul contesto storico, ideologico e normativo (Baker e Saldanha 2009: 233). Nel nostro caso, il confronto tra le 5 traduzioni pubblicate nell'ampio periodo temporale di 45 anni (dal 1931 al 1994), che ha visto radicali cambiamenti nella società italiana di natura politica, culturale ed economica, permette infatti di contribuire al formarsi di un'opinione sui fenomeni culturali del periodo, in particolare per quanto riguarda l'attività editoriale.

Riferimenti bibliografici

- ATTARDO, Salvatore. (2001) *Humorous texts a semantic and pragmatic analysis*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, Salvatore & Victor Raskin. (1991) "Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model." *Humor - International Journal of Humor Research* 4:3-4.
- BAKER, Mona. (2011) *In other words: a coursebook on translation* (2. edition). London/New York: Routledge.
- BAKER, Mona & Gabriela Saldana. (2009) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. (2. edition). Abington/New York: Routledge.

- CHIARO, Delia. (ed.) (2010) *Translation, Humour and Literature*. London/New York: Continuum.
- COLINA, Sonia. (2015) *Fundamentals of translation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DONALDSON, Frances L. (2014) *A biography*. London: Andre Deutsch.
- DOWST, Kenneth. (1980) "The Epistemic Approach: Writing, Knowing, Learning". In: Donovan, Timothy R. & Ben W. McClelland (eds.) 1980. *Eight Approaches to Teaching Composition*. Urbana: NCTE, pp. 65-85.
- FRENCH, Robert Butler Digby. (1966) *P.G. Wodehouse*. London: Oliver and Boyd.
- KEIR, Thelma C. (ed.) (1973) *Homage to P.G. Wodehouse*. London: Barrie & Jenkins.
- GENETTE, Gérard. (1979) *Introduction à l'architexte*. Paris. Seuil.
- HALL, Robert. A. (1974) *The comic style of P.G. Wodehouse*. Hamden: Archon Books.
- HEINEMAN, James H. & Donald R. Bensen. (1981) *P.G. Wodehouse, a centenary celebration, 1881-1981*. New York: Pierpont Morgan Library.
- HERRMANN, J. Berenike, Karina van Dalen-Oskam & Christof Schöch. (2015) "Revisiting Style, a Key Concept in Literary Studies." *Journal of Literary Theory* 9:1, pp. 25-52.
- LATOUR, Bruno & Steve Woolgar. (1979) *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Los Angeles: Sage Publications.
- MCCRUM, Robert. (2005) *Wodehouse : a life*. London: Penguin.
- MOONEYHAM, Laura. (1994) "Comedy among the Modernists: P. G. Wodehouse and the Anachronism of Comic Form." *Twentieth Century Literature* 40:1.
- MORRIS, J. H. C. & Angus D. Macintyre. (1981) *Thank you, Wodehouse*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- OLNEY, Clarke. (1962) "Wodehouse and the Poets." *The Georgia Review* XVI:4, pp. 392-399.
- PHELPS, Barry. (1992) *P.G. Wodehouse : man and myth*. London: Constable.
- POPPER, Karl R. (1972) *Objective knowledge; an evolutionary approach*. London: Clarendon Press.
- PRASAD, H. Rajendra. (2004) *Laughing With The Master: In Praise Of P.G. Wodehouse*. Bloomington: AuthorHouse.
- RASKIN, Victor. (1979) "Semantic mechanisms of humor." *Journal of Pragmatics* 10, pp. 269-273.
- RASKIN, Victor. (1985) *Semantic Mechanism of Humor*. Dordrecht/Boston/Lancaster: D. Reidel Publishing Company.
- RATCLIFFE, Sophie. (ed.) (2012) *P.G. Wodehouse : a life in letters*. London: Arrow.
- REA, Ann. (ed.) (2015) *Middlebrow Wodehouse: P.G. Wodehouse's works in context*. Farnham/Burlington: Ashgate.
- RIFFATERRE, Michael. (1959) "Criteria for Style Analysis." *Word* 15:1, pp. 154-174.
- SÄCKEL, Sarah, Walter Göbel & Noha Hamdy. (2009) *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-nation*. Amsterdam/New York: Rodopi.

- SULEIMAN, Susan R. & Inge Crosman. (2014) *The reader in the text: essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
- THOMPSON, Kristin. (1992) *Wooster proposes, Jeeves disposes*. New York: Heinemann.
- USBORNE, R. (1978) *Wodehouse at work to the end* (Rev. ed.). Harmondsworth: Penguin.
- USBORNE, Richard. (1981) *A Wodehouse companion*. London: Elm Tree Books.
- VALENTINO, Gabriela. (2010) *Intelligere*. Torino: E.A.E.
- VOORHEES, Richard J. (1966) *P. G. Wodehouse*. New York: Twayne.
- WOODHOUSE, P.G. (1932) *La ragazza del transatlantico*. Milano: Monanni.
- WOODHOUSE, P.G. (1938) *The Code of the Woosters*. London: Herbert Jenkins.
- WOODHOUSE, P.G. (1948) *Uncle Dynamite*. London: Herbert Jenkins.

Bionote / Nota Biográfica

GABRIELLA VALENTINO è laureata in Lingue e Letterature straniere moderne e in Scienze dell'Educazione e sta svolgendo un Dottorato di ricerca presso l'Università di Swansea, Galles, in Studi di (ri)traduzione. Il suo lavoro verte sull'analisi delle opere di P. G. Wodehouse (1881-1975) tradotte e ritradotte in italiano. I suoi principali interessi di ricerca sono gli studi di traduzione, la ritraduzione, l'epistemologia e l'umorismo.

GABRIELLA VALENTINO has degrees in Modern Languages and in Science of Education. She is researching for her PhD at Swansea University, Wales, on the works of P.G. Wodehouse (1881-1975) re-translated into Italian. Her main research interests are Translation Studies, Re-translation, Epistemics and Humour Research.

LA TRADUCTION DE L'ALLUSION INTERTEXTUELLE

Katrien Lievois

katrien.lievois@uantwerpen.be
Université d'Anvers

Résumé

A partir d'un corpus constitué de *La Chute* d'Albert Camus, du *Chagrin des Belges* de Hugo Claus et d'*Une année chez les Français* de Fouad Laroui, ainsi que leurs traductions néerlandaises, cette contribution s'intéresse à la traduction de l'allusion intertextuelle ironique. Elle présente d'abord les concepts théoriques qui sous-tendent l'analyse, pour ensuite étudier plus en détail les 9 stratégies rencontrées : la traduction standard, la traduction littérale, la traduction avec marquage, la non-traduction, la traduction dans une troisième langue, les gloses, l'omission, la substitution par une intertextualité appartenant à la culture cible et la substitution par l'architextualité.

Abstract

“The Translation of Intertextual Allusion”

Based on a corpus including *La Chute* by Albert Camus, *Le Chagrin des Belges* by Hugo Claus and *Une année chez les Français* by Fouad Laroui, and their dutch translations, this contribution examines the translation or ironic intertextual allusions. First, it exposes the theoretical concepts on which the analysis is built; it follows up with a more detailed study of the nine encountered strategies: standard translation, literal translation, marked translation, non-translation, translation in a third language; explication, omission, replacement by intertextuality from the target culture and replacement by architextuality.

Mots-clés : Allusion. Intertextualité. Traduction littéraire. Ironie. Parodie.

Keywords: Allusion. Intertextuality. Literary translation. Irony. Parody.

Manuscript received on June 30, 2016 and accepted for publication on November 16, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.5>

Para citar este artículo / To cite this article:

LIEVOIS, Katrien. (2017) "La traduction de l'allusion intertextuelle." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 125-148.

1. Introduction

Même si la naissance de la notion d'intertextualité est souvent située dans les années 1970 et dans le groupe Tel Quel, la pratique de l'emprunt littéraire semble très ancienne et universelle, du moins dans la tradition occidentale, et a suscité de très nombreuses analyses de la part des spécialistes. Ce procédé littéraire, auquel on a donné des noms différents selon sa forme et sa fonction, est parfois même pointé comme une des caractéristiques mêmes de la littérarité (e.a. Compagnon 1979: 67; Riffaterre 1979). Quand on sait l'importance de la traduction pour la circulation du texte littéraire, l'on comprend aisément l'intérêt que peut avoir dans la traductologie littéraire la problématique de l'emprunt littéraire.

C'est pourquoi nous nous proposons, dans cette contribution, de nous pencher sur une forme spécifique de l'emprunt littéraire : l'allusion intertextuelle ironique. Il s'agira avant tout de préciser un certain nombre de concepts théoriques qui sous-tendent notre analyse (2). Ensuite, nous présenterons plus en détail les romans qui constituent le corpus de cette recherche pour ensuite (3) proposer les stratégies de traduction utilisées dans le cadre de la problématique qui nous intéresse.

2. Concepts théoriques

S'il nous est impossible dans cet article de retracer la naissance et l'évolution de la notion d'intertextualité, il convient cependant de pointer quelques moments importants dans cette histoire. C'est en réponse à la conception très large de l'intertextualité dans les travaux de Julia Kristeva (1969: 85) que Gérard Genette proposera une définition restreinte, qui fait, depuis lors, largement consensus. Genette préfère distinguer différentes formes de *transtextualité*, parmi lesquelles l'*intertextualité*, dont il précise qu'il s'agit d'« une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes [...], le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre ». (1982: 8) Définis ainsi, le repérage et l'étude de l'intertextualité peuvent se faire à partir de passages relativement courts dans lesquels un emprunt littéraire est identifiable en tant que *trace intertextuelle*.

L'inscription de ce texte cité dans le texte citant peut, selon le critique, se réaliser des façons suivantes :

Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*, c'est-à-dire un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle pour telle de ses inflexions, autrement non recevable. (1982: 8)

Annick Bouillaguet (1989) développera explicitement les deux oppositions de Genette et ajoute à la *citation* (qui est littérale et explicite), le *plagiat* (littéral et non déclaré) et *l'allusion* (transformée et non-explicite), la quatrième catégorie qu'elle appelle la *référence* et qui est transformée et explicite. C'est à partir de ces quatre formes d'intertextualité que Geneviève Roux-Faucard proposera ses réflexions sur l'intertextualité et la traduction (2006).

Ces distinctions sont conceptuellement utiles et permettent en effet de fonder une recherche traductologique, car « face à la traduction, ces quatre types de traces ont des comportements relativement différents » (Roux-Faucard 2006: 104). Il nous semble toutefois important de les articuler avec d'autres notions qui ont trait à l'emprunt littéraire en vue d'une analyse des traductions.

Il peut également être utile de rappeler que ces différentes formes de traces intertextuelles (dont *l'allusion* n'est qu'une seule selon la terminologie de Genette) sont, dans leur ensemble, appelées *allusions littéraires* par des chercheurs qui se situent surtout dans un contexte anglo-saxon (e.a. Ben-Porat 1976; Coombs 1984; Perri 1978; Pucci 1998). C'est cette acception de la notion d'allusion que nous utiliserons dans notre analyse : nous nous intéresserons donc à toutes les traces intertextuelles, qu'elles soient non déclarées ou explicites, littérales ou transformées. Ces allusions sont cependant *intertextuelles* selon l'acception de Genette, c'est-à-dire qu'elles concernent la « présence effective d'un texte dans un autre » (1982: 8) et sont donc assez clairement identifiables. Cela nous permet en effet d'isoler les passages dans lesquels se déploient des allusions qui peuvent, à leur tour, fournir la base pour les analyses des traductions. Nous ne traiterons donc pas d'autres formes de *trans-textualité* distinguées par Genette, comme *l'hypertextualité*, la *métatextualité*, *l'architextualité* ou la *paratextualité*.

Si le terme *allusion littéraire* est en effet largement employé, Ziva Ben-Porat insiste sur le caractère trompeur qu'il peut avoir (1976: 105-106). Il va de soi que ce type d'allusion n'apparaît pas seulement dans des textes littéraires d'une part et ne concerne pas uniquement des textes cités appartenant aux Belles

Lettres de l'autre. De très nombreuses formes artistiques (e.a. la peinture, le cinéma, la photographie...) et textuelles (articles journalistiques, publicités, discours politiques...) contiennent en effet des clins d'œil à d'autres textes et des œuvres littéraires également réfèrent souvent à des réalisations artistiques et textuelles non littéraires, comme des chansons, des films, des publicités, des phrases devenues cultes... Ritva Leppihalme, qui étudie la traduction de ce qu'elle nomme « allusive wordplay », propose dans ce cadre aussi le terme « frame », qu'elle définit comme « a combination of words that is more or less fixed conventionally in the minds of a group of language users [...] an example of preformed linguistic material » (1996: 200).

Ben-Porat (1976: 110-113) précise également qu'il existe différentes étapes dans l'identification et la reconnaissance d'une allusion littéraire. Il faut avant tout que le signe dans le texte citant soit reconnu comme une expression appartenant aussi à un texte cité. Le fait de reconnaître un signe comme allusion, implique souvent, mais pas toujours, que ce texte cité soit effectivement identifié. L'établissement de la relation entre ces deux textes, citant et cité, permettra peut-être, dans un troisième temps, de modifier la *première interprétation locale* (« Initial Local Interpretation ») du signe allusif et, le cas échéant dans un quatrième moment, d'arriver à une interprétation renouvelée du texte citant dans son entièreté sur la base de ses relations avec le texte cité. Toutes ces étapes d'interprétation exigent une grande familiarité avec la tradition artistique et littéraire du texte dans lequel se déploie l'allusion. Dans le cadre de la traduction de l'allusion littéraire, l'identification et la reconnaissance peuvent en être fondamentalement modifiées dans la mesure où le texte source a été *décontextualisé* et que le lecteur du texte cible possède un autre univers de référence culturelle. La décontextualisation est faible lorsqu'il s'agit de deux cultures proches, moyenne s'il existe déjà une traduction connue dans la culture cible du texte cité dans le texte source et à son maximum si le texte cité n'est pas connu dans la culture cible (Roux-Foucard : 2006, 106). Une analyse de la traduction de l'allusion s'intéressera donc à la façon dont se fait la *recontextualisation* de l'emprunt littéraire dans la culture cible (Roux-Foucard : 2006, 108).

Si l'intertextualité n'est pas nécessairement ironique, l'on sait combien l'ironie littéraire doit souvent à l'intertextualité en général et à l'allusion en particulier. Les emprunts littéraires dont nous étudierons les traductions sont tous à situer dans des œuvres essentiellement ironiques et dans lesquelles l'intertextualité contribue de manière importante à développer l'ethos ironique. Prises individuellement, les allusions ne sont donc pas à coup sûr humoristiques, ni ironiques. C'est davantage leur fonctionnement intertextuel comme procédé global qui les rend ironiques.

L'ironie peut en effet se déployer à l'aide de figures de style tout à fait explicites et appuyées comme l'oxymore, l'hyperbole, l'exagération, la surenchère, le mélange des styles, l'antiphrase... L'intertextualité est souvent considérée comme une façon plus subtile de créer l'ironie et, partant, comme un procédé plus délicat et raffiné dans ce cadre. Certainement pour ce qui est de l'ironie littéraire, l'avis est largement partagé que « l'ironie la plus discrète est toujours la meilleure, en d'autres termes, l'ironie est d'autant plus réussie qu'elle recourt à moins de signaux pour se faire reconnaître » (Schoentjes 2001: 158) C'est un élément auquel le traducteur aura à faire face non seulement en tant que lecteur du texte source, mais également en tant que producteur du texte cible. Poussé par la volonté de rendre sans équivoque aucune l'aspect ironique ou humoristique de l'intertextualité, il risque effectivement d'en effacer la subtilité :

[T]he translator may feel the need to turn covert forms of humor into more overt manifestations, especially if the translation is less effective than the original, in this case the translator conveys that there has been attempt at being funny, while acknowledging failure to render the actual funniness [...]. In any case, this kind of practice is quite common in translation on the whole, so much so that it has given rise to the hypothesis that translations have a universal tendency to be more explicit than their source texts. The down side of this practice occurs when humor is based, or relies on subtlety, tongue-in-cheek, irony, allusion and other such covert devices, but the translator resorts to broad brush, bluntness and denotative meaning to spell everything out to the text user in no uncertain terms, thus shredding the very fabric of this kind of humor. (Zabalbeascoa 2005: 190)

Nous étudierons donc la *traduction d'allusions intertextuelles ironiques*, telles qu'elles apparaissent dans des passages clairement identifiables. Pour ce faire, nous prendrons en compte la façon dont se réalise la *recontextualisation* de l'allusion du texte citant au texte cité dans le nouveau texte source.

3. Présentation du corpus

Comme points de départ de cette analyse, nous avons choisi 3 romans: *La Chute* d'Albert Camus (1956), *Het verdriet van België* (*Le chagrin des Belges*) de Hugo Claus (1983) et *Une année chez les Français* de Fouad Laroui (2010b).

La Chute est la dernière œuvre terminée par Camus et publiée de son vivant. Ce texte est sorti un an avant que l'auteur reçoive le prix Nobel de la littérature et Camus est à ce moment-là au sommet de sa célébrité. Il existe de ce texte à ce jour deux traductions en néerlandais : la première a été faite par Anne Maclaine Pont et publiée en 1957, une année à peine après la publication de l'original, et la seconde (1985) est de Dolf Verspoor. Pourquoi *La Chute* pourrait-il offrir un point de départ intéressant pour creuser la question qui

nous intéresse ? Rappelons brièvement le sujet de cette œuvre : un Parisien rencontre un autre Parisien et engage la conversation avec lui. La thématique fondamentale de *La Chute* est celle de la culpabilité et de la perte de l'innocence et le discours que nous tient le narrateur, Jean-Baptiste Clamence, prend la forme d'une accusation de plus en plus sévère au fil des pages. Néanmoins, l'autocritique apparente de Clamence se transforme peu à peu en une critique et condamnation de l'homme moderne en général et de l'intellectuel français en particulier. Un des ressorts les plus importants du texte concerne précisément son ancrage prononcé dans la langue et la culture françaises : il présente de très nombreuses allusions culturelles et littéraires françaises. *La Chute* est également un texte fort apprécié d'un des auteurs français les plus canonisés.

Le deuxième roman que nous avons sélectionné jouit d'un prestige assez similaire dans le champ littéraire où il a vu le jour. *Le chagrin des Belges* de Hugo Claus est en effet l'œuvre majeure d'un auteur néerlandophone incontournable. L'original a été publié en 1983 et en 1985 Alain Van Crugten, un traducteur fort respecté dans le domaine linguistique néerlandais, l'a traduit en français. *Het verdriet van België* – littéralement *le chagrin de la Belgique* et non pas *des Belges* – est un roman d'apprentissage de 714 pages, qui est pour une bonne part autobiographique. Il raconte les années 1938 à 1947, qui sont celles du développement émotionnel et intellectuel du protagoniste, Louis Seynaeve. L'intertextualité du *Chagrin des Belges* joue un rôle important et a une valeur thématique significative. Le père de Louis est ce qu'on appelle en Belgique un « flamingant » : il œuvre pour l'émancipation du peuple flamand dans le contexte belge entre les deux guerres. La famille de Louis tend aussi à sympathiser avec les Allemands. Ainsi, en 1940, Louis, influencé par les idées de sa famille, laisse éclater sa joie quand « enfin » les Allemands envahissent la Belgique. L'intertextualité du *Chagrin des Belges* tend donc à montrer la supériorité de la culture et littérature allemandes et de ce que cette famille catholique et flamingante considérait comme la bonne littérature flamande, c'est-à-dire pour la plus grande part des auteurs d'extrême droite ou collaborateurs. En même temps, cet entourage germanophile et hypocritement catholique tend à donner une image dépréciative de la littérature française qui est considérée comme amoral et décadente. Cette thématique est déjà en soi, selon le principe du double regard, tout à fait ironique. Car si le narrateur peut avoir ces opinions nationalistes, ces idées ne sont évidemment (plus) celles de l'auteur, Hugo Claus, en 1983. Il nous semble donc que *Le chagrin des Belges* est, davantage qu'un roman d'apprentissage, un roman sur les mécanismes de l'endoctrinement nationaliste et que son intertextualité doit être évaluée dans ce contexte.

Fouad Laroui est Marocain de naissance. Il a fait des études d'économie et il a suivi une formation d'ingénieur en France. Aujourd'hui il est professeur de littérature française et de culture arabe à l'université d'Amsterdam aux Pays-Bas, où il vit. Son œuvre est constituée d'une dizaine de romans et six recueils de nouvelles en français, dont la plupart ont été publiés aux Éditions Julliard. En 1996, au moment où il a commencé à publier ses romans en français, il séjournait depuis plusieurs années déjà aux Pays-Bas et avait obtenu la nationalité néerlandaise. Outre ses textes en français, il a publié également directement en néerlandais : un essai (2001b), des poèmes (2002b) et des nouvelles (2006). Son œuvre fictionnelle francophone quasi intégrale (1999, 2001a, 2002a, 2004, 2005, 2008, 2010a), dont le roman que nous soumettrons à l'analyse (2012), est également traduite en néerlandais. Son traducteur néerlandais jouit dans son domaine linguistique d'une très grande réputation. Frans Van Woerden doit cette considération essentiellement à ses traductions de Louis-Ferdinand Céline, qui lui ont valu en 1988 le prix Martinus Nijhoff, décerné chaque année à la meilleure traduction à partir du néerlandais ou vers cette langue. *Une année chez les Français* se déroule en 1969 et raconte la première année de Medhi Khatib dans le Lycée Lyautey à Casablanca. Si Medhi, un jeune garçon marocain de 10 ans d'origine campagnarde et modeste, est accepté au prestigieux Lycée français de Casablanca, un endroit destiné aux enfants de hauts fonctionnaires français, c'est grâce à une bourse du gouvernement français obtenue par son instituteur. Le roman décrit avant tout le choc culturel que Medhi doit affronter, le contraste entre sa vie au sein de sa famille de culture musulmane et celle au lycée où la culture française est évidemment largement présente et valorisée. L'intertextualité dans *Une année chez les Français* est donc constitutive de la thématique du roman. Cette œuvre n'a évidemment pas le même statut de canonisation que les autres textes que nous avons choisis, mais a cependant été retenue dans la première sélection du prix Goncourt de 2010. C'est plutôt le fait que Fouad Laroui est souvent classé dans la littérature transnationale, de l'immigration ou de la diaspora qui nous a poussée à l'inclure dans cette analyse. Il nous semble que ce type de textes peut présenter des cas d'intertextualité intéressants pour notre problématique.

Dans l'établissement de ce corpus, il était important de reprendre des romans dans lesquels l'intertextualité est intrinsèquement liée à la thématique. Elle y a donc un rôle et une fonction spécifiques qu'il conviendra de garder à l'esprit au moment d'en analyser les traductions. Nous avons également voulu que soient représentées les deux directions pour ce qui est de la traduction : aussi bien du français vers le néerlandais que l'inverse.

4. Comment traduire l'allusion intertextuelle ironique ?

4.1. La traduction standard

L'allusion intertextuelle est donc une suite de mots dans le texte citant qui réfère de manière directe ou implicite à un texte cité. Pour traduire cette allusion, il est logique de voir si le texte cité est traduit dans la langue cible et de reprendre cette traduction ou de s'en inspirer. Il s'agit là de la stratégie qui est souvent appelée *standard* (Leppihalme 1997: 83). Nous la rencontrons maintes fois quand il s'agit de traduire des allusions à des titres et à des passages d'œuvres littéraires importantes. Les exemples qui suivront tendent cependant à montrer qu'il n'est pas toujours facile de déterminer ni quelle serait la traduction standard d'une part, ni où se trouve la frontière entre la traduction standard et la traduction littérale de l'autre.

Il va en effet sans dire que certains textes ont été traduits de très nombreuses fois. L'exemple le plus connu dans ce cadre est incontestablement la Bible. Pour ce qui est des textes français traduits à plusieurs reprises, l'on pourrait également citer *Le Cid* de Corneille ou *Les Fables* de Jean de La Fontaine, deux cas d'intertextualité que nous rencontrons dans le roman de Fouad Laroui. L'auteur fait en effet de très nombreuses allusions à de nombreux poètes célèbres – citons encore François Villon, Joachim du Bellay, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Charles Leconte de Lisle, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, ... – mais l'auteur qui constitue sa source privilégiée est sans conteste Jean de La Fontaine. Les allusions au célèbre fabuliste ne sont pas seulement nombreuses – il y en a six –, mais il s'agit aussi chaque fois d'extraits relativement longs. Toutes ces allusions à la poésie française ont des marqueurs pour en faciliter la reconnaissance, le plus souvent des guillemets. Le traducteur a repris les mêmes marqueurs ; il signale donc de la même façon la présence d'allusions à la poésie française. Pour sa traduction de l'allusion au *Cid* – « La valeur n'attend pas le nombre des centimètres » (Laroui 2010b: 196) qui est un clin d'œil au vers de Corneille : « Aux âmes bien nées, la valeur n'attend point le nombre des années » –, mais sans doute surtout pour celle d'un long extrait de la tragédie que les écoliers mettent en scène lors de leur cours de théâtre, Van Woerden indique au début du volume qu'il s'est basé sur la traduction de Laurens Spoor. Il en fait de même pour les allusions à La Fontaine : il précise en effet qu'il a employé les traductions de Jan van den Berg.

Il est parfois impossible de faire la distinction entre une traduction standard et une traduction littérale. Dans le *Chagrin des Belges*, le personnage principal rêve de devenir écrivain et se compare à des auteurs belges connus. Ainsi :

(Ex.1) *Kaas van Elsschot is korter.* (1983: 714)

Fromage d'Elsschot est encore plus court. (1985: 827)

La nouvelle *Fromage* est un des textes classiques dans le domaine néerlandais, mais la traduction française, faite par Xavier Hanotte, n'a vu le jour qu'en 2003. Même si à strictement parler, Van Crughten a donc traduit littéralement cette allusion, parce que *Fromage* n'avait pas encore vu le jour quand il travaillait au *Chagrin des Belges*, il s'avère donc peu utile de faire ici une distinction entre la stratégie de la traduction standard et celle de la traduction littérale.

Dans *La Chute*, Clamence compare Amsterdam à l'enfer et fait ainsi une allusion au chef-d'œuvre de Dante. Pour rendre cette intertextualité, le traducteur utilise également l'expression employée dans les traductions néerlandaises de *La Divine Comédie* : « hellekringen ».

(Ex.2) Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer ? (1962: 1483)

Is het u opgevallen dat de grachtengordels van Amsterdam overeenkomen met de hellekringen? (1985: 610)

La première traductrice de *La Chute* n'avait pas utilisé cette expression, mais avait proposé une traduction littérale de l'expression française :

Is het u wel eens opgevallen, dat die concentrische grachten van Amsterdam op de cirkels [cercles] van de hel [de l'enfer] lijken? (Camus 1957: 16)

Si nous partons de l'idée que l'allusion est en effet un « a *signifiant*, whose *signifié* [is] revealed in the merging of two texts by one sign » (Pucci 1998: 16), l'intertextualité ne se présente sans doute pas de la même façon dans le texte cible que dans le texte source, dans la mesure où le lecteur néerlandais ne reconnaîtra vraisemblablement pas une allusion à Dante à partir de la traduction littérale de « cercles de l'enfer ».

La suite de ce passage nous montre encore comment une traduction littérale peut en effet entièrement effacer l'allusion intertextuelle :

Ici, nous sommes dans le dernier cercle. Le cercle de... Ah ! Vous savez cela ? Diable, vous devenez plus difficile à classer. (Camus 1962: 1483)

Ce que Clamence ne dit pas, mais que son interlocuteur semble savoir, c'est que le dernier cercle de l'Enfer de Dante est celui des traîtres et plus spécifiquement celui où demeure Lucifer (auquel de toute évidence le titre *La Chute* fait aussi explicitement référence). L'auto-ironie de Clamence est subtile : l'intertextualité

montre combien il s'estime un intellectuel cultivé, mais le fait de se placer dans le même cercle que Lucifer indique qu'il se considère par la même occasion comme un traître et souligne qu'il est conscient de sa culpabilité.

Voici les deux traductions néerlandaises de ce passage :

Hier zitten we in de allerbinnenste cirkel. De cirkel der... Aha, weet u dat al? Deksels, ik kan u hoe langer hoe moeilijker plaatsens. (Camus 1957: 16) → [bon sang]

Hier zitten we in de binnenste kring. De kring van de ... Hé, dat weet u? Verdraaid, ik kan u steeds moeilijker thuisbrengen. (Camus 1985: 610) → [nom d'un chien]

Si Clamence exprime son étonnement à l'aide de l'expression *diable*, ce n'est évidemment pas un hasard. Il existe en néerlandais une expression d'étonnement dans laquelle apparaît le diable (« verduiveld »), mais aucun des traducteurs ne l'a utilisée. Ils ont préféré une expression qui rend plutôt « bon sang » et « nom d'un chien ». Il s'agit là sans doute d'un exemple qui montre que la difficulté de la traduction réside autant et peut-être davantage dans la reconnaissance et l'identification de l'allusion intertextuelle dans le texte source que dans la production de l'ironie dans le texte cible.

Dans *Une année chez les Français*, Régnier, un des surveillants du Lycée de Lyautey, qui préfère pour indiquer sa fonction le terme de « pion », car il est conscient qu'il fait partie de ceux qui sont « des pions dans le système de bourrage de crâne, des pions dans le *Système* » (Laroui 2010b: 109) cite *l'Internationale*. L'ironie du passage réside dans le fait que Régnier essaie de montrer à Mehdi qu'ils appartiennent tous deux à la même classe sociale, les prolétaires et les opprimés, mais utilise pour exprimer leur solidarité des notions et des expressions que le petit Marocain ne comprend absolument pas : « C'est quoi, un *pro-lait-terre* ? (Laroui 2010b: 110) ». Mehdi interprète ces termes, « prolétaires » et « damnés de la terre », comme autant d'insultes de la part du surveillant. Pour rendre cette allusion, le traducteur reprend la version néerlandaise la plus connue de ce chant révolutionnaire, qui a d'ailleurs été faite par une des grandes poétesses néerlandaises, Henriette Roland Holst :

(Ex. 3) ... nous sommes les damnés de la Terre ! (Laroui 2010b: 110)

... we zijn de verworpenen der aarde! (Laroui 2012: 97)

Comme c'est le cas dans de nombreuses autres langues, il existe plusieurs traductions néerlandaises de *l'Internationale*. Il est logique que le traducteur choisisse la plus couramment employée et donc celle que le lecteur du texte cible aura le plus de chances de reconnaître.

4.2. *La traduction littérale*

La stratégie de la traduction standard est souvent applicable quand les allusions concernent des œuvres littéraires, qui sont en effet régulièrement traduites. Nous constatons cependant des différences importantes d'après la langue de l'original. Depuis les travaux de Lawrence Venuti (1995, 1998) d'abord et des sociologues de la traduction (Heilbron 1999, 2000, 2008; Heilbron & Sapiro 2007) ensuite, nous savons qu'il existe de grandes divergences numériques entre les traductions à partir des différentes langues (*extraduction*) et vers ces langues (*intraduction*). Pour le couple qui nous intéresse, le français et le néerlandais, l'écart est grand. Ainsi, quand on consulte l'Index Translationum (recherche effectuée le 23/06/2016) pour voir combien de textes littéraires ont été traduits entre 1950 et 2015 du français en néerlandais, le résultat est 6823 ; si l'on fait la même recherche, mais en inversant la direction, on obtient 1466. Il nous semble que c'est là le principe qui explique pourquoi l'on trouve tellement plus d'exemples de traductions standard dans les traductions d'originaux français que dans *Le chagrin des Belges*. Pour reprendre les distinctions établies par Roux-Foucard (2006: 108), on voit que dans le cas des traductions de textes français en néerlandais, la décontextualisation est souvent faible ou moyenne ; les traductions françaises de textes néerlandais relèvent davantage d'une décontextualisation maximale.

La traduction littérale s'impose également quand l'allusion concerne un genre textuel qui n'est que rarement traduit, ainsi entre autres les discours politiques ou les chansons. Une des phrases-clés les plus connues des discours politiques de Charles de Gaulle est « Je vous ai compris ! », prononcée en 1954, en pleine Guerre d'Algérie. Cette formule, qui est restée dans les annales de la politique française, est parfois connue à l'étranger sous sa forme originelle, mais ne possède évidemment pas de traduction standard. Chez Laroui (2010b : 73), le surveillant général l'utilise pour réagir à une situation tout à fait terre à terre, le traducteur la traduit donc littéralement (« Ik heb het begrepen! », Laroui 2012 : 66) et efface ainsi l'allusion intertextuelle.

4.3. *La traduction avec marquage*

Les chansons également franchissent les frontières plus souvent dans la langue originale qu'en traduction. L'exemple de *l'Internationale* (Ex.3) constitue en effet une exception, parce que dans la plupart des cas, les chansons ne sont pas traduites. Il s'ensuit que Van Woerden n'a pu se baser sur une traduction standard pour rendre les allusions à des chansons françaises dans *Une année chez les Français* :

- (Ex. 4) ... et tout cela fait d'excellents Français ! (Laroui 2010b: 67)
 ... en dat waren allemaal eersteklas Fransen! (Laroui 2012: 61)
- (Ex. 5) Les aristocrates, à la lanterne ! (Laroui 2010b: 88)
 Aan de lantaren met die aristocraten! (Laroui 2012: 79)
- (Ex. 6) Tiens bon la vague et tiens bon le vent... Hissez haut ! Santi-a-a-no
 Si Dieu veut, toujours droit devant, nous irons jusqu'à San Francisco
 ! (Laroui 2010b: 219)
 Hou zee en hou goeie wind... Hijsen-hi, hijsen-ho! Santi-ááá-no!
 Met Gods ge-nááá Tot in... San Francis-coo! (Laroui 2012: 192)
- D'y penser j'avais le cœur gros
 En doublant les feux de Saint-Milo (Laroui 2010b: 223)
 Daaraan denk ik keer op keer Met een hart zo vol met zeer, Oho! oho!
 bij het zien van de vuurtoren van Saint-Malo...oho! (Laroui 2012: 97)

Dans ces trois cas, il s'agit de chants et de chansons très connus dans la culture source. *Ça fait d'excellents Français* est une chanson interprétée par Maurice Chevalier en 1939 visant à remonter le moral des Français qui venaient d'être mobilisés. Si un des surveillants du lycée français y fait allusion devant le monument aux morts de l'école, ce n'est pas tant pour expliquer qu'en temps de guerre, les Français oublient leurs vies douillettes et leur divergences politiques, mais plutôt pour montrer que les anciens professeurs et élèves qui s'étaient battus pendant la Deuxième Guerre mondiale pour la France étaient d'origines très diverses : Italiens, Allemands, Juifs, Roumains... *Ah ! ça ira, ça ira, ça ira*, est un des premiers chants révolutionnaires et peut être considéré en quelque sorte comme le symbole même de la Révolution. Dans le cadre d'une simple querelle d'adolescents, Ramòn, un élève espagnol qui ne fait pas de secret de ses sympathies républicaines, l'entonne pour intimider un camarade arabe, issu d'une riche famille de propriétaires terriens. *Santiano*, enfin, est une des chansons les plus populaires de Hugues Auffrey. Elle est sortie en 1961, pour se retrouver immédiatement en tête de tous les hit-parades et depuis lors, sa popularité ne s'est jamais démentie. Elle apparaît d'ailleurs dans la plupart des paroliers de chants de camp et de veillée. Dans le roman de Laroui, la chanson est convoquée pour exprimer le chagrin du petit Marocain – « D'y penser j'avais le cœur gros » – quand il comprend que, malgré la gentillesse dont font preuve les parents de son meilleur ami (français) entre autres en l'invitant pour une sortie en bateau, jamais ils ne le considéreront vraiment comme un des leurs.

Même si le traducteur trouve des équivalents heureux pour ces formules, il ne pourra évoquer auprès de son lecteur le même sentiment qui naît chez le lecteur francophone qui reconnaît et identifie ces allusions dans le texte source. Il y a en effet sans doute peu de genres textuels qui nous touchent aussi profondément que certaines chansons. Par le fait qu'elles appartiennent souvent à l'époque de notre enfance, les chansons doublent le plaisir intellectuel de la reconnaissance de l'allusion en y ajoutant une composante émotionnelle. Reste que la traduction peut partiellement rendre la structure formelle de l'allusion ou inclure un jeu de mots pour marquer l'expression employée. Dans l'exemple 4 Van Woerden établit implicitement un lien avec le monde de la guerre. « Eersteklas » (littéralement « de première classe ») équivaut évidemment à « excellents », mais constitue en même temps un clin d'œil au « soldat de première classe », un grade militaire, et réfère ainsi au monde de l'armée. Pour rendre *Santiano*, le rythme de la chanson de marins qui est indiqué une seule fois en français (*Santi-a-a-no*), est répété dans le texte cible (Gods *ge-nááá*; San Francis-cooo!) et renforcé par des cris typiques du genre (Hijsen-hi, hijsen-ho ; Oho! oho!)

4.4. La non-traduction

Il va sans dire que le domaine linguistique néerlandophone, et plus particulièrement la Belgique néerlandophone, a une meilleure connaissance de la culture française que ce n'est le cas dans le sens inverse. Nous retrouvons d'ailleurs plusieurs allusions intertextuelles en français dans *Het verdriet van België*, qui restent telles quelles dans le texte cible. Ces allusions concernent aussi bien des référents culturels français (comme la chanson *Malbrouck s'en va-t-en-guerre*, p. 688 et le vers issu de *Cinna* de Corneille : « si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain, à ce tigre altéré de tout le sang romain », p. 170), que plus largement internationaux, mais qui étaient, dans la Belgique du milieu du 20^{ième} siècle, plus connus en français (ainsi *Toujours sourire, le cœur douloureux*, p. 143, la traduction de l'air *Immer nur lächeln* de l'opérette *Das Land des Lächelns* de Franz Léhar). On voit ainsi qu'elles appartiennent aussi bien à la culture haute qu'à celle plus populaire. Pour un passage, notamment une allusion à une chanson de Félix Mayol qui date de 1902, le traducteur indique en note de bas de page « en français » :

(Ex.7) In uw conversatie, mon cher, hoor ik het air dat ik zong in de loopgraven in Veertien-Achtien, 'Viens, poupoule, viens, poupoule, viens!' (1983: 430)

Dans votre conversation, *mon cher* (note en bas de page : en français), j'entends l'air que je chantais dans les tranchées de quatorze-dix-huit : *Viens Poupoule, viens Poupoule, viens !* (note en bas de page: en français) (1985: 499-500)

Il convient de souligner que dans 3 des 4 cas de non-traduction que nous avons isolés, il s'agit de chansons. Le seul exemple de cette stratégie pour *La Chute*, qui est d'ailleurs employée dans les deux versions néerlandaises (Camus 1957: 37; 1985: 625), concerne également une chanson, datant de 1912, mais qui avait été rendue très populaire à la fin des années '40 par Tino Rossi : *Femmes, que vous êtes jolies !* (Camus 1962: 40)

Pour le roman de Laroui, les cas de non-traduction concernent cependant des références à la littérature française : *Vipère au poing* (2012: 64) réfère au roman de Hervé Bazin et *Le théâtre et son double* à Antonin Artaud. (2012: 65)

La non-traduction ou la copie *verbatim* (Desmet 2001: 34) de l'allusion est également employée pour les passages où entre en ligne de compte une troisième langue, qui est ni celle du texte source, ni celle du texte cible. Cette stratégie est envisageable quand cette troisième langue a un statut privilégié et est comprise aussi bien par le lecteur du texte source que du texte cible. Dans *Une année chez les Français*, les exemples concernent tous l'anglais ou le latin.

(Ex. 8) I shall return! (2010b: 27)
I shall return! (2012: 24)

(Ex. 9) Dulce et decorum est pro patria mori. (2010b: 66)
Dulce et decorum est pro patria mori. (2012: 59)

(Ex.10) De profundis, morpionibus... (2010b: 91)
De profundis, morpionibus... (2012: 82)

Que ce soit une phrase-clé du général américain Douglas MacArthur (Ex.8), les lignes d'une des *Odes* d'Horace (Ex.9) ou le début du refrain d'une chanson paillardes écrite en français et dont les paroles sont de Théophile Gautier (Ex. 10), les allusions restent telles quelles dans la traduction.

4.5. La traduction dans une troisième langue

Pour un passage, nous constatons qu'une troisième langue peut être utilisée pour rendre une allusion qui avait été formulée en français, la langue du texte source :

(Ex.11) *La Petite musique de nuit* de Mozart (Laroui 2010b: 211)

Eine kleine Nachtmusik van Mozart (Laroui 2012: 184)

La première fois qu'apparaît cette référence à Mozart elle n'est pas ironique, mais sert seulement à représenter la famille française d'un ami de lycée de Mehdi, qui fête le Réveillon de Noël et boit du champagne ou du chocolat chaud en écoutant de la musique classique, tranquillement assise ensemble au salon. Répétée à de très nombreuses reprises, cette allusion acquerra au fur et à mesure un caractère ironique, même s'il s'y mêle toujours en même temps la mélancolie et la nostalgie. Et si la *Sérénade n° 13 en sol majeur* de Mozart est en effet mieux connue en français sous le titre *Une petite musique de nuit*, tel n'est pas le cas du néerlandais qui reprend plutôt le titre en allemand.

4.6. *Les gloses*

Quand la décontextualisation est grande, le traducteur devra veiller à une vraie recontextualisation dans la culture cible. Pour ce faire, il peut faire appel à différentes formes de marquage et d'explications. L'ajout de majuscules, d'italiques et de guillemets peut en effet guider le lecteur pour ce qui est de la reconnaissance d'une allusion. En vue d'orienter l'identification de l'emprunt littéraire, l'on peut prévoir des notes de bas de page ou de fin de volume, des glossaires, des explications dans une préface ou une postface, ... Les gloses qui prévoient des indications concernant l'identification devront cependant être utilisées de façon réfléchie : d'une part, elles favorisent effectivement une réception plus subtile de l'œuvre, mais de l'autre, si elles sont trop systématiquement employées, elles risquent de gâcher une partie du plaisir du lecteur. Car, comme le rappelle Linda Hutcheon, comprendre l'ironie, ainsi que les procédés qui lui sont propres et les phénomènes qui se trouvent à ses frontières, participe également de la « intellectual satisfaction », « including the delight in one's own interpretative virtuosity » que nous procure la reconnaissance d'une allusion ironique, allant même jusqu'à « feeling a certain pleasure of superiority » (1994: 42). Si le lecteur a l'impression que l'ampleur de sa culture générale ou sa subtilité littéraire ne sont pas reconnues, il goûtera nettement moins la traduction qu'il est en train de lire.

Les gloses peuvent être insérées pour expliciter aussi bien l'allusion intertextuelle même, que son aspect humoristique.

Certains clins d'œil intertextuels sont en effet constitutifs de la thématique d'un roman et doivent, sous peine de quasi-illisibilité du texte, être compris par le lecteur. Un des éléments importants du *Chagrin des Belges* concerne

le nationalisme flamand. Certaines références le concernant seront en effet explicitées dans une note de bas de page.

(Ex.12) [H]ij die altijd zei: 'Alles voor Vlaanderen, Vlaanderen voor Christus!'
(1983: 607)

[L]ui qui criait toujours Alles voor Vlaanderen, Vlaanderen voor Kristus!
(1985: 704)

Van Crughten ne traduit pas ce slogan, qui est parmi les plus célèbres du mouvement flamand. Dans la mesure où ce mouvement est prioritairement dirigé contre les francophones, une traduction serait effectivement presque un non-sens. Il complète cette non-traduction cependant par une note en bas de page disant : « 'Tout pour la Flandre, la Flandre pour le Christ !', slogan des nationalistes flamands. » (1985: 704)

Dans d'autres cas, c'est plutôt le caractère humoristique de l'allusion qui sera explicité par la note de bas de page. Ainsi dans *La Chute*, quand Clamence reprend un jeu de mots attribué au Christ dans le *Nouveau Testament* :

(Ex.13) Pierre, vous savez, le froussard, Pierre, donc, le renie : "Je ne connais pas cet homme... Je ne sais pas ce que tu veux dire...etc." Vraiment, il exagèrait ! Et lui fait un jeu de mots : "Sur cette pierre, je bâtirai mon église". On ne pouvait pas pousser plus loin l'ironie, vous ne trouvez pas ? (Camus 1956: 122)

La traductrice ajoute une note de bas de page :

De woordspeling Pierre-Petrus en pierre-rots gaat in het Nederlands uiteraard verloren. (Camus 1957: 117-118)

[Le jeu de mots Pierre-l'apôtre et Pierre-roc se perd évidemment en néerlandais.]

En effet, dans la traduction néerlandaise de l'Évangile selon Matthieu, il n'y a aucun jeu de mots, contrairement à la version française, mais seulement l'emploi d'une métaphore :

Ik zeg jou: jij bent Petrus*; op die steenrots zal Ik mijn kerk bouwen.
(*De Bijbel: Willibrordvertaling* 1995, Matt. 16,18)

[Eh bien, moi, je te le déclare : tu es Pierre, le rocher sur lequel Je construirai mon église]

Dans certaines traductions cependant, dont la *Traduction Willibrord* citée *supra*, le jeu de mots est également expliqué.

4.7. L'omission

Il est évidemment possible d'omettre simplement l'allusion dans la traduction. Reste que mon corpus présente très peu d'exemples de cette stratégie. Dans *Le chagrin des Belges*, Louis rend compte de ses activités pendant un séjour chez sa famille :

(Ex.14) *Vijftiende dag*. Emma zegt dat ik vuil ben als een jood. [...] [quinzième jour]

Zestiende dag. [seizième jour] Ik heb de HJ 'Ouwe Taaie, jippiejippie-je' geleerd. Zij denken dat het een Vlaams volkslied is. [...]

Achttiende dag. [dix-huitième jour] [...]

Negentiende dag. [dix-neuvième jour] Wat een Geschiedte. (1983: 451)

Le seizième jour, il fait référence à une chanson qui est souvent chantée par des enfants chez les scouts ou en excursion scolaire, mais les membres de sa famille croient qu'il s'agit d'une sorte d'hymne national flamand. L'ironie pointe dans deux directions à la fois : non seulement les ruraux chez qui il loge ne connaissent pas la musique en vogue, mais surtout, ils ramènent tout à la seule idée qui les intéresse, celle de l'importance de la culture flamande. Aussi bien la référence à cette chanson appartenant à la culture populaire que la remarque ironique concernant l'interprétation de la famille demanderaient en effet des explications un peu longues pour le lectorat francophone. Elles tombent dans la traduction, au même titre que deux jours de vacances :

Quinzième jour : Emma dit que je suis sale comme un Juif. [...]

Seizième jour. Quelle histoire ! (Claus 1985 : 524)

4.8. La substitution par une intertextualité appartenant à la culture cible

L'allusion intertextuelle concerne donc la présence effective d'un autre texte (cité) dans un texte citant. Pour rendre ce type de fonctionnement littéraire, il est envisageable de remplacer le texte cité du texte source par un autre texte cité appartenant à la culture cible. Bogaert (2001: 13-17) analyse cette stratégie dans le cadre des traductions d'*Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll et Roux-Faucard (2006: 107) pour celles du *Pendule de Foucault* d'Umberto Eco.

Chez Laroui, on lit par exemple le terme « la chienlit » (2010b: 60), référant dans l'esprit des Français directement au Général de Gaulle, qui a utilisé cette expression pour juger négativement les événements de mai '68. Frans Van Woerden remplace ce clin d'œil par « de grote kladderadatsch » (Laroui 2012: 55), un terme plus couramment utilisé en allemand, et également par Marx et

Engels, pour indiquer la chute du système qui mènera au désordre et au chaos. Quand Claus réfère à « *rijen rijen op een wagentje* » (1983: 546), une chanson enfantine néerlandaise très populaire, son traducteur la remplace par « Hue hue à dada » (1985: 633), qui a statut tout à fait similaire dans la culture française.

Si la stratégie de la substitution de l'intertextualité semble à première vue une solution élégante au problème qui nous intéresse, elle ne peut cependant être employée systématiquement.

Tout d'abord, un usage trop récurrent du remplacement de l'allusion risque d'avoir pour conséquence une véritable relocalisation du roman. Ainsi, nous avons vu que le traducteur de Fouad Laroui utilise des stratégies diverses pour transposer les allusions à des chansons françaises, mais pas de substitutions. Le narrateur vit au Lycée de Casablanca et baigne dans la culture française. Remplacer les chansons citées françaises par des équivalents néerlandais irait à l'encontre de l'ancrage géographique du roman.

Il convient également d'évaluer la finalité de l'intertextualité. Celle-ci peut en effet être admirative, neutre, ironique, sarcastique ou même hostile. Pour ce dernier cas, Hatim et Mason vont jusqu'à parler de *contratextualité* (1990: 130-131). Il est important de garder à l'esprit la valeur de l'allusion quand on cherche une intertextualité correspondant dans la culture cible. Un passage du roman de Claus nous en offre un exemple intéressant. À un moment donné, l'on demande au personnage principal de réciter une partie d'un poème de Guido Gezelle, qui est souvent considéré en Flandre comme le plus grand poète du 19^{ième} siècle. Gezelle, un prêtre catholique, était pour Hugo Claus cependant aussi le symbole même du Flamand conservateur et a raillé à plusieurs reprises la vénération qu'on lui voue dans son pays. Dans *Le chagrin des Belges*, Louis commence en effet par réciter le début de « Het Schrijverke », un des poèmes très connus du poète brugeois. Mais quand on lui demande de répéter, il en présente une parodie scatologique et personne ne remarque la différence.

(Ex.15) Ik heb vanavond: 'O krinklende winklende waterding, met 't zwarte kabotseken aan', enz. gereciteerd. Ik moest het nog eens doen en zei: 'O stinkende, winkelende paterding, schart er uw rokske maar aan.' (1983: 451)

Ce n'est qu'en 2011 que ce poème a été traduit sous le titre « Le Tourniquet » et voici les vers concernés en français :

Ô chose tournoyante et louvoyante,
bête aquatique au noir chapeau.

Le texte cité qui fonde l'emprunt littéraire est d'une part fort valorisée dans la culture source, mais tourné en ridicule par le narrateur, qui dit quelque chose comme « Ô petite chose puante et louvoyante du cureton, frottes-y ta jupe ». L'ironie est aussi bien parodique que satirique, car elle se dirige non seulement contre Gezelle en tant que poète, mais aussi en tant que représentant du catholicisme flamand auquel on reprochait des travers comme le manque d'hygiène corporelle et l'hypocrisie sexuelle.

Dans sa recherche d'une intertextualité équivalente, le traducteur devrait prendre en compte l'ambiguïté entre le statut littéraire dont jouit traditionnellement Gezelle et la façon dont le représente Claus. En plus, faire réciter au personnage principal du *Chagrin des Belges* un poème français, constituerait presque un contresens, dans la mesure où c'est précisément la littérature française, ainsi que tout ce qui est français, qui est rejetée par la famille flamingante de Louis Seynaeve.

4.9. Le remplacement par l'architextualité

Van Crugten explique lui-même que, pour traduire ce poème et sa parodie, il fallait en fait « inventer un extrait de poème ressemblant vaguement à une traduction de Gezelle » (1989: 30) Il s'éloigne en effet de Gezelle et introduit quelques vers convenus et banalement lyriques. Il développe ensuite une parodie sur ce poème forgé en y introduisant également des éléments scatologiques.

Ce soir, je leur ai récité : 'O murmurante chuchotante source douce avec tes reflets noirs moirés' etc. On m'a demandé de le répéter et j'ai dit : 'O purulente et chiante soupe aux choux avec tes reflets merdorés.' (1985: 524)

Dans ce cas, le traducteur a substitué un pastiche du genre à l'allusion intertextuelle et l'intertextualité est dès lors remplacée par l'architextualité (Genette 1982: 8). Cette solution se présente également quand l'allusion ne concerne pas une œuvre spécifique, mais un genre littéraire particulier à la culture source. Quand le petit Mehdi est accueilli dans son nouveau lycée dans *Une année chez les Français*, l'on se rend compte qu'il n'a pas apporté assez de vêtements. Le directeur et un des professeurs essaient de trouver une solution.

(Ex.16)– Il lui manque... il lui manque la moitié des affaires ! Des chaussettes, des mouchoirs...

– Peut-être un cul-de-jatte qui jamais s'enrhume ?

M. Lombard réprima un sourire.

– Ah, ah, très drôle... Et bravo, c'est un alexandrin. (2010b: 22)

L'ironie de ce passage réside évidemment dans la rupture de style qui consiste à réagir à une situation aussi prosaïque au moyen d'une forme poétique traditionnellement réservée aux sujets graves. L'allusion littéraire est présentée comme explicitement humoristique (*sourire – drôle*), or, l'alexandrin ne fait pas partie des versifications courantes dans la poésie néerlandaise. L'humour de l'emploi d'un alexandrin ne passera donc pas dans la traduction, où ce sont des rimes plates à caractère comique qui valent à celui qui les crée, « monsieur le poète », les félicitations de son collègue :

‘Wat zal ik mokken zonder sokken, want ben ik van boven goed...
dan kan ik ook wel zonder ondergoed ! (...) Bravo, meneer de dichter.
(2012: 20) [Félicitations, monsieur le poète]

5. Discussion des résultats et conclusion

La lecture et l'analyse attentives des allusions intertextuelles ironiques en traduction semblent indiquer qu'il est difficile de tirer des conclusions quantitatives concernant les types d'allusions et les stratégies employées. Deux éléments apparaissent comme plus importants pour évaluer les stratégies de traduction : l'importance thématique de l'allusion dans le texte source et le degré de recontextualisation nécessaire du texte cible.

Ce n'est pas tant la forme de l'allusion qui tend à influencer la stratégie utilisée, mais plutôt la signification qu'elle revêt dans la construction du sens dans le texte source. Si elles appartiennent au cœur de l'œuvre littéraire pour ce qui est de son contenu, elles seront traduites de façon plus explicite. Il est bien sûr difficile de quantifier l'importante thématique de certaines formes d'intertextualité pour le texte analysé, mais il nous semble que l'on peut trouver des exemples comparables et ainsi proposer des analyses fondées. C'est pour cette raison que nous n'avons inclus dans notre corpus que des œuvres dans lesquelles l'intertextualité était cruciale dans le cadre de l'interprétation globale du texte. C'est aussi par rapport à ce critère que l'on pourra analyser les stratégies qui concernent le remplacement par une intertextualité appartenant à la culture cible et la substitution par l'architextualité.

Un texte appartenant à une culture source qui est relativement bien connue par la culture cible, et dont de nombreux textes sont effectivement traduits dans la langue cible, nécessite moins de stratégies explicites que dans le cas contraire. Quand le texte source appartient à une culture moins bien connue par la culture du texte cible, le traducteur devrait veiller à une recontextualisation plus grande et plus dirigée. Dans le premier cas, on trouvera plus de

traductions standard et plus de cas de non-traduction. Dans le deuxième cas, il faudra davantage de gloses et l'on rencontrera également plus d'omissions.

Il va de soi que l'analyse de 3 romans ne permet de présenter des résultats définitifs. Elle peut cependant fonder des analyses ultérieures qui devraient cependant, il semblerait, prendre en compte les deux éléments dégagés : l'importance thématique de l'allusion dans le texte source et le degré de recontextualisation nécessaire du texte cible.

Références bibliographiques

- BEN-PORAT, Ziva. (1976) "The poetics of literary allusion." *PTL: A journal for descriptive poetics and theory of literature*, 1, pp. 105-128.
- BOGAERT, Maarten. (2001) "Vertalen in Wonderland: De vertaling van de parodie." *Linguistica Antverpiensia* 35, pp. 7-22.
- BOUILLAGUET, Annick. (1989) "Une typologie de l'emprunt." *Poétique* 80, pp. 489-497.
- CAMUS, Albert. (1956) *La Chute*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, Albert. (1957) *De Val*. Amsterdam: Bezige Bij.
- CAMUS, Albert. (1962) *La Chute*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, Albert. (1985) *De Val*. Amsterdam: Bezige Bij.
- CLAUS, Hugo. (1983) *Het verdriet van België*. Amsterdam: De bezige bij.
- CLAUS, Hugo. (1985) *Le chagrin des Belges*. Paris: Julliard.
- COMPAGNON, Antoine. (1979) *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- COOMBS, James H. (1984) "Allusion defined and explained." *Poetics* 13:6, pp. 475-488.
- DE BIJBEL. (1995) Willibrordvertaling. <<http://www.bijbel.net/wb/?b=35>>.
- DESMET, Mieke K. T. (2001) "Intertextuality/Intervisuality in Translation: The Jolly Postman's Intercultural Journey from Britain to the Netherlands." *Children's Literature in Education* 32:1, pp. 31-43.
- GENETTE, Gérard. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- HATIM, Basil & Ian Mason. (1990) *Discourse and the translator*. Londres: Longman.
- HEILBRON, Johan. (1999) "Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System." *European Journal of Social Theory*, 2:4, pp. 429-444.
- HEILBRON, Johan. (2000) "Translation as a cultural world system." *Perspectives: Studies in Translatology* 8:1, pp. 9-26.
- HEILBRON, Johan. (2008) "L'évolution des échanges culturels entre la France et les Pays-Bas face à l'hégémonie de l'anglais Translatio. Le Marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation." In : Sapiro, Gisèle (ed.) 2008. *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS Editions, pp. 311-332.

- HEILBRON, Johan & Gisèle Sapiro. (2007) "Pour une sociologie de la traduction : bilan et perspectives." In : Heilbron, Johan & Gisèle Sapiro (Eds.) 2007 *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Editions.
- HUTCHEON, Linda. (1994) *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London: Routledge.
- KRISTEVA, Julia. (1969) *Sèmiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil.
- LAROUÏ, Fouad. (1999) *Kijk uit voor parachutisten*. Amsterdam : Van Oorschot.
- LAROUÏ, Fouad. (2001a) *Judith en Jamal*. Amsterdam : Van Oorschot.
- LAROUÏ, Fouad. (2001b) *Vreemdeling: aangenaam*. Amsterdam : Van Oorschot.
- LAROUÏ, Fouad. (2002a) *De tanden van de topograaf*. Amsterdam : Van Oorschot.
- LAROUÏ, Fouad. (2002b) *Verbannen woorden*. Amsterdam : Vassallucci.
- LAROUÏ, Fouad. (2004) *De uitvinding van God*. Amsterdam : Van Oorschot.
- LAROUÏ, Fouad. (2005) *Het tragische einde van Philomène Tralala*. Amsterdam : Van Oorschot.
- LAROUÏ, Fouad. (2006) *Requiem voor de eerste generatie*. Breda : De Geus.
- LAROUÏ, Fouad. (2008) *De rijkste vrouw van Yorkshire*. Breda : De Geus.
- LAROUÏ, Fouad. (2010a) *De dag dat Malika niet trouwde : verhalen*. Breda De Geus.
- LAROUÏ, Fouad. (2010b) *Une année chez les Français*. Paris : Julliard.
- LAROUÏ, Fouad. (2012) *De kleine bedrieger : een jaar bij de Fransen*. Breda De Geus.
- LEPPIHALME, Ritva. (1996) "Caught in the frame. A target-culture viewpoint on allusive wordplay." *The translator: studies in intercultural communication* 2:2, pp. 199-218.
- LEPPIHALME, Ritva. (1997) *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- PERRI, Carmela. (1978) "On alluding." *Poetics* 7:3, pp. 289-307.
- PUCCI, Joseph. (1998) *Contemporary versions of allusion The full-knowing reader. Allusion and the power of the reader in the western literary tradition*. New Haven & London : Yale University Press.
- RIFFATERRE, Michael. (1979) *La production du texte*. Paris: Seuil.
- ROUX-FAUCARD, Geneviève. (2006) "Intertextualité et traduction." *Meta* 51:1, pp. 98-118.
- SCHOENTJES, Pierre. (2001) *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil.
- VAN CRUGTEN, Alain. (1989) "La récré du traducteur." *Meta* 34:1, pp. 26-32.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The translator's invisibility*. New York: Routledge.
- VENUTI, Lawrence. (1998) *The scandals of translation: Towards an ethics of difference*. New York: Routledge.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2005) "Humor and translation—an interdisciplinary." *Humor* 18:2, pp. 185-207.

NOTICE BIOGRAPHIQUE / BIONOTE

KATRIEN LIEVOIS est chargée de cours dans le Département des Traducteurs et Interprètes de la UAntwerpen (Université d'Anvers, Belgique). Elle y enseigne des cours de langue et de civilisation françaises et anime l'axe 'Littérature et/ en Traduction' au sein du groupe de recherche TricS - Translation, interpreting and intercultural Studies. Ses travaux portent sur la pseudo-traduction, la traduction du texte postcolonial, ainsi que sur la traduction de l'ironie et de l'intertextualité dans la littérature française et francophone. Elle est rédacteur en chef de la revue *Linguistica Antverpiensia NS – Themes in Translation Studies* (<https://lans-tts.uantwerpen.be>). Site : <https://www.uantwerpen.be/nl/personeel/katrien-lievois/site-personnel/>

KATRIEN LIEVOIS is a lecturer of French language and culture at the Department of Applied Linguistics/Translators and Interpreters at the University of Antwerp, where she is also member of the research group Translation, Interpreting and Intercultural Studies (TricS). Her main research interests are (1) the translation of irony and intertextuality, (2) the (Dutch) translations of the African Francophone novel and (3) pseudotranslations. She is also the chief editor of *Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies* (<https://lans-tts.uantwerpen.be>). Website: <https://www.uantwerpen.be/nl/personeel/katrien-lievois/site-personnel/>

HUMOR AND LINGUISTIC VARIATION IN *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS*: THE CATALAN AND SPANISH CASE

Eva Garcia-Pinos

eva.garcia@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Abstract

This paper aims to analyze the function of linguistic variation in a humoristic audiovisual text within the translation context. *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) has been chosen as object of study. In this French film both humor and linguistic variation are key elements of the plot. Dubbing and subtitles have been analyzed and the target languages are Catalan and Castilian Spanish. This article demonstrates that a constructed dialect has been used as a strategy in both target texts.

Resum

Aquest treball pretén analitzar la funció de la variació lingüística en un text humorística audiovisual en el context de la traducció. Com a objecte d'estudi s'ha escollit la pel·lícula francesa *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008), en què tant l'humor com la variació lingüística són elements clau de l'argument. Les modalitats analitzades són doblatge i subtitulació i les llengües meta català i castellà. Aquest article demostra que en tots dos textos meta l'estratègia de traducció aplicada ha estat la creació d'una varietat lingüística fictícia.

Keywords: Humor. Linguistic Variation. Audiovisual Translation. Dubbing. Subtitles.

Paraules clau: Humor. Variació lingüística. Traducció audiovisual. Doblatge. Subtitulació.

Manuscript received on June 29, 2016 and accepted for publication on October 31, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.6>

Para citar este artículo / To cite this article:

GARCIA-PINOS, Eva. (2017) "Humor and Linguistic Variation in *Bienvenue chez les Ch'tis*: The Catalan and Spanish case." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 149-180.

1. Introduction

Translating humor in texts, either written or audiovisual, has been a matter of discussion due to the multiple ways of creating humor in STs (source texts) and what they entail in TTs (target texts). Nevertheless, studies in this area are relatively new, especially those related to audiovisual texts.

Humor as a consequence of linguistic variation is present in literature and cinema. Recently, this has been very popular in films and TV series and several examples can be found. Linguistic variation is usually only a part of the story line but it sometimes becomes the center of the plot.

This article focuses on the translation, both subtitles and dubbing, of *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) in Catalan and Spanish, which had a great reception in France as well as in Spain. Its aims are to analyze the TTs and identify which translation strategies have been used in order to deal with the linguistic variation of the ST that represents the main plot of the film and if an equivalent effect of funniness has been reached.

The analysis has been structured according to modalities, languages and the classification of language levels by Chaume (2004: 170-182).¹ With regard to the methodology, the ST has been examined alongside the TTs focusing in the STs' variation and in the TTs' solutions. The corpus chosen for this paper is formed by the content in the DVD that was published in Spain in 2009 by Cameo Media S.L., which includes the original version in French, and dubbing and subtitling in Catalan and Spanish.² Subtitles in French³ are not included; therefore, the French version of the DVD has also been used.

The film as a whole has been used for the text analysis. Dialogs in the dubbed versions have been transcribed from the DVD audio without the translated script. The ST has been transcribed using the script (Reutner 2013) as support. The subtitles have also been transcribed.

1. Prosodic, morphological, syntactic and lexical-semantic.

2. The Spanish dubbing was carried out by Alicia Aguirre de Cárcer, the subtitles by Lola Núñez-Flores. No further information about the Catalan TTs has been found.

3. These are for hearing-impaired people.

2. About *Bienvenue chez les Ch'tis*

Bienvenue chez les Ch'tis is a film directed by Dany Boon (artistic name of Dany Hamidou). It was released in 2008 in France and in 2009 in Spain, entitled *Bienvenidos al Norte* in Spanish and *Benvinguts al Nord* in Catalan. According to Allociné it broke nearly every box office record in France and it was also very popular in Spain. Dany Boon is also one of the co-writers and performs one of the main roles. The film is also starred by Kad Merad as Philippe Abrams.

The plot must be summarized to clarify the reason that makes this audio-visual text worth studying from a perspective of humor and linguistic variation. A postal clerk (Philippe Abrams) is transferred from his office in the South of France to Bergues, in the North, as an administrative punishment. He talks to his wife's uncle, who has been there and who gives some pieces of advice. Basically he talks about stereotypes from the people and the customs or traditions in the North, e.g. they speak a strange and complicated variety that nobody is able to understand. Abrams goes there and at first he struggles a bit to adapt, but he meets certain people whom he befriends.

The linguistic variation plays a central role in the plot, because there are a huge number of situations focused on linguistic issues, such as metalinguistic explanations, misunderstandings and puns.

3. Linguistic variation: Chti

According to UNESCO, Chti is more commonly known as Picard but it also has other names, such as Patois, Ch'ti or Rouchi. It is spoken in Picardie, Nord-Pas de Calais and the area between Tournai and Mons, in the Western region of Hainaut, in Belgium. Since it is not clear if Chti is a language or a dialect, in this paper it is going to be considered as a dialect, according to the status that it has in the film.

Große (2010: 124) points out that the name "Chti" has recently become more popular. The historical origin of this name is specially documented in Fernand Carton's works.⁴ This name was not found by researchers working on dialects in France until 1914 (Carton 2006: 139); and since then some other derived names, such as "Chtimi", "Timi", "S'timi", "Chetimi", "Ch'timie" or "Chtismis", have also been noticed.

It is also important to say that French spoken in Nord-Picardie is called "Chti" in the North and "Picard" in the South (Große 2010: 126).

4. As Große points out, see Brill (2008) and Dawson (2008) for more information.

In her paper, Große (2010: 126-132) summarizes which features have been used in the constructed orality of the film. Chti pronunciation shifts appear at both the linguistic and the metalinguistic level. Regarding the metalinguistic level, it is Philippe Abrams' wife's uncle who talks about the most recognizable features, which are:

- Replacing [a] with [o].
- Replacing [ʃ] with [k].
- Replacing [s] with [ʃ].

The latter one is the feature that Große describes as more frequently used to characterize Chti in the film (2010: 128). The vocalic shift is used to a small degree in the film because it appears to be less regular and therefore this shift is less recognizable as a feature of Chti. Große (2010: 128) establishes that the vocal shift in the film is not only replacing [a] with [o], but also with [œ], but it is not included in the metalinguistic level. Another pronunciation shift that is not explained in the metalinguistic level is the palatalization of [l] and [n] in last position (Große 2010: 128; Carton 1990: 608-609).

In relation to the lexical level, several words recognized as Chti have been used in the film. Große states that lexical differences are easier to appreciate when in contact with different languages or different varieties and therefore the funniness of many scenes in the film is based on this (2010: 129).

In short, what characterizes Chti in the film according to Große (2010: 131-132) is:

- The inhabitants of Bergues tend to speak Chti in almost any situation, but there are different varieties (e.g. Antoine's mother speaks a local variety and Annabelle speaks a variety very close to regional French).⁵
- Chti speakers also show their command of standard and regional French.
- The line of demarcation between Chti speakers and standard French speakers is created with certain typical pronunciation features and certain characteristic words.
- Metalinguistic explanations are used as a strategy to help understand the film.

5. Carton (1990: 610) establishes the following classification: common French, regional French, dialectal French (local) and country French.

- Chti speakers shift to another variety when comprehension problems arise. They generally use standard French when explaining a cultural or linguistic feature.
- Philippe accepts his role as student and makes an effort to learn and speak Chti in order to become fully integrated and be accepted. His learning process is characterized by great flexibility and lack of intuition and spontaneity.
- This linguistic reality shows how being integrated into a community relies on linguistic integration.
- What the film does not generally transmit is the dynamic contact situations and evaluation of communicative and discursive situations for the selection of the proper variety or varieties.
- The film is a sort of introduction to linguistic and cultural variation.

In addition, it should not be forgotten that linguistic variation is used here in a constructed orality context,⁶ which means that the language is being imitated and the main Chti features have been selected for this aim.

4. Theoretical Framework

4.1. Linguistic Variation and Translation

The first theories of linguistic variation were proposed by Halliday, McIntosh & Stevens (1964), Catford (1965), and Gregory (1967). Halliday, McIntosh & Stevens (1964: 77) define language variation as a *continuum* and subdivide it into varieties according to users (dialect) and varieties according to use (register). Catford (1965: 85), however, classifies the varieties according to whether they are more or less permanent (idiolect and dialect) and more or less transient (register, style and mode). Gregory (1967: 181) classifies variation according to situational categories (individual, temporal provenance, geographical provenance, social provenance and range of intelligibility) and according to contextual categories (idiolect, temporal dialect, geographical dialect, social dialect and standard/non standard dialect).

Later, Hatim and Mason (1990: 39) present a classification for translation based on the model by Halliday, McIntosh & Stevens (1964). In their model, variation is classified according to use (register), which includes field, mode and tenor; and according to user (dialect), which includes geolectal, cronolectal, social, (non)standard and idiolectal variation.

6. See Brumme (2012) for more information.

Rabadán (1991) sorts linguistic variation into geographic, diachronic or social categories.⁷ Muñoz (1995) classifies the variation similarly: social variation, geographic dialects, temporal dialects, social dialects, non-standard, social class, education, race, ethnic group, sex, idiolect and variation according to use (register). In his work, which is one of the most extensive ones, Mayoral (1999) reviews a huge number of approaches of different fields (linguistic, sociolinguistic, translation and ideological studies). Finally, Tello (2011) carefully overviews different approaches, classifications and strategies in order to analyze a whole corpus of literary texts.

Regarding Hatim and Mason's model (1990), in linguistic variation according to user (dialects), geolectal variation is bound to the geographical provenance of the speaker, but Hatim and Mason (1990: 40) claim there are erroneous concepts based on the idea that a variety can be delimited by borders and geolectal variation has the same status no matter where it is spoken; consequently, such notions can affect a translator's decisions negatively.

Concerning geolectal variation detection, one of the most easily recognizable features is accent (1990: 40). Hatim and Mason make us aware of the risk of translating this type of dialect from the source language (SL) into a dialect in the target language (TL) as an equivalent because of unwanted connotations that can be added to the TT (1990: 41). According to authors such as Catford (1965: 87-88), geolectal variation is very often associated with sociolectal variation in languages like English.

They draw special attention to the fact that there is no judgment about the linguistic value related to the standard/non-standard concept, but to intelligibility, even though it is also related to prestige. It must be taken into account that, when a non-standard dialect is used in a standard dialect context, this is aimed at identifying the non-standard dialect with the values of the social group to which it refers (Hatim & Mason 1990: 43).

With regard to translation strategies, on the one hand, Marco (2002: 81) presents a scheme in which several binary splits are presented:

7. She also talks about audiovisual translation, which is categorized as a type of subordinated translation as it depends on the images.

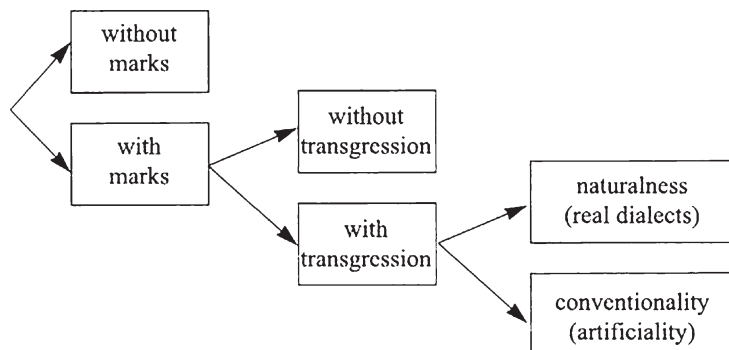


Figure 1. Marco's (2002: 81) scheme

Following an option that includes “with”, another option must be taken. In this scheme the first binary split refers to neutralizing (standardize) or marking the TT in some way (e.g. recreating the linguistic variation of the ST). If marking the text is decided, then the binary split may be transgressing the linguistic norm (orthography, grammatical, lexical, using incorrect structures or non-standard vocabulary) or not. Finally, if transgression is chosen, then the binary split is naturalness (choosing features of a real dialect, which refer to dialectal prototypes of the reader's culture) or conventionality (using a constructed dialect).

On the other hand, Czennia (2004: 509-510) lists a total of nine translation strategies related to linguistic variation in ST that she identifies in her research.

- 1) Replacing geolectal linguistic variation marks in ST with geolectal linguistic variation marks of the TL.
- 2) Replacing geolectal linguistic variation marks in ST with a combination of typical features of different geolectal varieties of the TL (“mixture of dialects” or “constructed dialect”).
- 3) Replacing geolectal linguistic variation marks in ST with sociolectal linguistic variation marks of the TL.
- 4) Replacing geolectal linguistic variation marks in ST with idiolectal linguistic variation marks (e.g. individual linguistic features) or register marks (e.g. according to age, gender or work sphere) on the TT.
- 5) Replacing geolectal linguistic variation marks with standard variation without renouncing other marks as pragmatic, morphosyntactic or lexical-stylistic of the TL orality.

- 6) Replacing geolectal linguistic variation marks with a variety from the TL that fits the language of communicative distance, both in the standard conception and the written conception.
- 7) Omitting geolectal elements.
- 8) Replacing geolectal linguistic variation marks with a characteristic written variety of the TL that balances out the omitted information adding information (e.g. with *verba dicendi* that focus on the character's dialectal discourse without using non-standard elements).
- 9) Combining strategies 1, 2, 3 or 4 with 6 (this involves the exceptional use of geolectal, sociolectal, idiolectal or register marks, e.g. when the character first appears, and then applying strategy 6).

The restrictions that are characteristic of audiovisual texts in relation to translation strategies must be taken into account. Therefore, strategies 8 and 9 can only be used in written texts.

4.2. *Humor and audiovisual translation*

Bienvenue chez les Ch'tis is a comedy film in which the plot revolves around linguistic variation. In a high number of scenes funniness is created through the use of language. Martínez Sierra (2015) mentions Fuentes (2001: 17), who distinguishes four types of humor — verbal, visual, graphic and audiovisual. Whitman (1992: 138) makes us aware of the inevitable bond between humor and culture,⁸ as in *Bienvenue chez les Ch'tis*.

When it comes to translating this film, as it is a complex audiovisual text, Zabalbeascoa's priorities and restrictions model (P+R) (2001) should be taken into account. According to this model,⁹ the highest range priority would be to maintain humor and we agree with the restrictions that Martínez Sierra (2015) establishes in dubbing humorous texts, which consist of linguistic, cultural and synchrony problems. In the subtitling modality, they would be linguistic, cultural and subtitle-specific (i.e. length). The fact that the source text utterances are audible in the subtitled modality can also be regarded as a restriction.

The case that is being analyzed in this paper is also complex. In the film, humor can not only be observed in some specific scenes (in which jokes, puns or linguistic misunderstandings are present) but in the way Ch'ti characters speak (amplified).

8. Laurian (1992), Nash (1985), Martínez Sierra (2008), Zabalbeascoa (1996).

9. We are only focusing briefly on priorities and restrictions because of the article extension.

In addition, even though humor was only present in certain parts, as the funniness is related to linguistic variation in some scenes, it is a constant feature of Chti characters (it would be very unusual for their speech to only be marked in some scenes)¹⁰ and it must be continuous in the whole film.

Martínez Sierra (2015) refers to Manini (1996: 173), who claims the need to distinguish between translating for “the stage and for the page”, and relates “the stage” with audiovisual translation to make us aware of the intrinsic restrictions of dubbing and subtitling modalities. This assertion is meaningful in relation to translation strategies and audiovisual translation, because neither footnote nor *verba dicendi* are feasible ways to deal with humor and linguistic variation in a case of study like this one.

Regarding credibility, Zabalbeascoa (2008: 171) claims that the most important aspect in a dubbed audiovisual text is a perfect synchrony with the lip movements. He also refers to what Chaume (2003: 102) adds to the notion of credibility, claiming that it is constructed by synchrony and translations and the quality of dubbing voices. Zabalbeascoa also states that using dialects in audiovisual texts, both original and dubbed, is always a polemic topic and that there are almost as many options as spectators. Therefore the aim of audiovisual translation should be to create and to keep the constructed reality instead of trying to emulate reality, as it is not a real situation, but a constructed orality (2008: 175).

5. Dubbing

5.1. Catalan

5.1.1. Prosodic Level

Three different types of phonetic shifts can be found in the Catalan dubbing — vocalic, consonantal and elisions, which have been applied somewhat systematically. In relation to the vocalic shifts, this is the most systematic one in Catalan dubbing and it is also the one that is most regularly applied. One of the most frequently used shifts is to replace [əi] for [i] in certain verbs like *deixar* (‘to let’) and *queixar-se* (‘to complain’).

- (1) Les [mœb], [fɛ] les [ʃjẽ].
Es veu que no els van [dɪfá]. (22:45)

10. Even though it is possible for a character to imitate a specific regional accent when telling jokes.

- (2) J'ai jamais dit [ʃa].
No he dit pa re, de [kifá]. (22:54)

Another vocalic shift has also been detected in some other verbs. It consists in replacing [aʃ] for [ai] in *faig* ('I make'), conjugated verb form of *fer* ('to make').

- (3) Non, je rigole pas du tout.
No [fái] broma de re, jo. (27:17)
- (4) Ah moi aussi je peux frimer aussi avec ma vélo-là.
Mira, jo també ho [fái] amb la bici. (37:06)

Some vocalic shifts are only present in one word, as can be seen in *com* ('what'), whereby [ɔ] is replaced by [u].

- (5) —[meʃjø] Vasseur, comment [ʃa] va ce matin ?
—Comme un [vy], [mɛ̃] [garʃɔ̃], comme un [vy].
—Bon dia, 'nyor Vasseur, [kum] anem? (32:48)
—[kum] un vell, ves, [kum] un vell. (32:49)

This shift could be the result of articulatory synchrony, which is an important issue in dubbing. [kum] is similar to *comme* pronounced as [ky], the Chti way, instead of [kɔm].

Consonant shifts are the most frequent phonetic shifts in Catalan dubbing. One of them has a higher impact than others. As in the ST, [s] has been replaced by [ʃ] emulating the most iconic and audible feature of Chti.¹¹ This sound also exists in Catalan but not in Spanish.

This shift has usually been applied at the beginning and at the end of some words like *sí* ('yes'), *és* ('he/she/it is') or *soroll* ('noise').

- (6) —[meʃjø] Bailleul ?
—Ouais, [ʃe] [mi].
—Senyor Bailleul?
—[ʃi], jo mateix. (20:59)
- (7) J'vous ai reconnu à vot' plaque qu'est treize. [iʃi] [ʃe]
cinquante-neuf.
[éʃ] q'[ai] vist la matrícula, [keʃ] tretze, i no [ʃiŋkwəntənɔw].
(21:08)

11. Since this consonantal shift is so iconic, it is also present in the Spanish dubbing and subtitles (see 5.2.1. and 6.2.1).

- (8) Faut pas qu'on [faʃe] trop de bruit.
No fem [pá] gaire [xuróʎ]. (24:24)

This shift is not systematic, a whole [s] replacement may complicate the understanding too much. This may be a reason for the actual replacements. The phoneme [ʃ] can also be observed replacing [k] in *cul* ('bottom') even though Chti characters replace this sound with [ʧ]:

- (9) J'ai mal à [mɛ̃] [ʧy].
Només [mi] fa mal el [ʃúl] i prou. (21:24)
- (10) Je suis tombé sur [mɛ̃] [ʧy].
[éʃ] [kí] caigut de [ʃúl]. (21:24)
- (11) "Le [ʧy] ?" Voilà, c'est pas [terib] comme vous parlez. Vous voulez pas qu'on aille montrer [vot] mâchoire à un médecin ?
"De [ʃúl]?" Si vostè no parla bé... Vol dir que no vol que el vegi un metge? (21:27)

This last example of shift contributes to the funniness, especially since it is the key word for humor in the conversation in the first scene in which Chti and standard French come into contact — when Philippe and Antoine first meet. The word *cul* exists in both French ([ky]) and Catalan ([cúl]).

Finally, another minor shift has been observed: replacing [ʃ] with [s] in *això* ('this') and *així* ('this way'), these forms have also been marked with elisions. They are widely used in some Catalan varieties.

- (12) Ouais, les [ʃjɛ̃], [ʃe] [ʃa].
Sí, [ðiʃá], [əsó], [əsó]. (32:09)
- (13) On [eʃ] chez ma mère, [iʃi].
No, [só] [éʃ] casa ma mare. (24:10)
- (14) Respirez par [œl] bouche, [ʃa] va aérer.
Respiri [pélə] boca, [sí] [ʃəjrəzará]. (29:10)

Regarding the elisions, they play an important role both in the ST and the TT as they tend to be an important part of orality in both languages. Deleting [ə] at the beginning of some conjugated verb forms as *anar* ('to go'), *agafar* ('to take'), *agradar* ('to like'), *enamorar* ('to fall in love') or *ensenyar* ('to teach') is one of the most noticeable elisions:

- (15) Ah ben. Faut vite aller se coucher, alors. [ʃe] là-haut.
Ah, donques [ném] directe al llit. [eʃ] dalt. (23:53)

- (16) Au fond, y a la [ʃal] de bains, y a tout ce qu'il faut.
I al fons hi ha [áulə] bany, [gáfi] el que convingui. (24:16)
- (17) Parce qu'il faut pas me raconter des carabistoules, hein.
No [mi] [gráðə] que [mi] alci ningú la camisa. (33:21)
- (18) T'[avo] peur que j'tombe amoureux ?
No [ʃé] de què tenia por, de que [mi] '[nəmurés]? (37:28)
- (19) Ben, alors, on t'as pas appris à dire [mɛʁʃi] [dɛ̃] [tɛ̃] pays ?
Vaja, [kəlá] baix no li han [səɲát] a dir gràcies, o què passa?
(37:42)

Other types of elision have been observed. They appear at the beginning or within some words in particular cases:

- (20) [ʃe] juste au-dessus, votre logement de [fɔ̃kʃɔ̃], au d'sus [dœl]
poste.
[éʃ] just a [ʃóβrə] l'oficina, [éulə] xeu pis, [ɲoðictó]. (21:42)
- (21) [mɛʃø] Abrams, [éʃ] l'heure. [mɛʃø] Abrams, faut vous réveil-
ler, hein ?
Escolti, [kéʃ] l'hora. [ɲó] Abrams, [ʃá] de llevar. (25:55)
- (22) [éʃ] [mɛ̃] nouveau patron, quand même.
[kéʃ] [éulə] nou [ðictó], dona. (26:55)

The examples above show internal and contact constructed elisions involving words such as *senyor* ('sir') and *director* both pronounced [səɲó] and [dirəktó] in central Catalan. These words have become [ɲó], [ðictó] and [ɲoðictó] in the Catalan dubbing.

5.1.2. Morphological Level

Personal pronouns present the highest number of variation in the TT (23-25).

- (23) J'parle ch'timi, quo.
Parlo xetimí, [euʒú]. (21:37)
- (24) Voilà, [ʃet] [iʃi], m'baraque.
[éʃ] aquí on [bíc] [euʒú]. (23:29)
- (25) Marié, [mi]? Y a pas de danger.
Casat, [euʒú]? No m'hi veurà [pá]. (24:04)

The personal pronoun *jo* ('I'), usually pronounced [dʒó], [dʒó] or [jó] has been changed into [euʒú]. It looks like *eu-* has been added to *jo*. There is only an example where the form *jo* has been used.

With regard to the reflexive pronouns, variation has been detected in first and second person singular (26-28).

- (26) T'entends [keʃ] que j'te dis ?
Que no [mi] [ʃéns] el que [ti] dic? (26:47)
- (27) Ah, quand même, [ʃe] pas trop tôt.
[mi] pensava que no mi ho diria. (28:51)
- (28) Imagine-toi muté dans le [ʃyd] et qu'on t'parle comme tu l'as fait là, hein?
Imagina-[ti] que [ti] enviessin al [ʃud] i [ti] parlessin així.
(37:49)

It could look like the Catalan forms *me* and *te* have been used, instead of the more frequent *em* and *et*, and that a vocalic shift has been applied afterwards but the fact is that these are the forms used in the ST (29-30).

- (29) Marié, [mi]? Y a pas de danger.
Casat, [euʒú]? No m'hi veurà [pá]. (24:04)
- (30) On dit pas [mwa], on dit [mi]. Et on dit pas [twa], on dit [ti].
No es diu [mə], es diu [mi], I en lloc de [tə] es diu [ti]. (41:42)

Moi and *toi* are pronounced [mi] and [ti] by some Chti characters.

In the determiners, the singular and plural forms of the definite article *el* and *els* are changed into *eule* and *eules* (31-33).

- (31) [ʃe] juste au-dessus, votre logement de [fðkʃjð], au d'sus [dœl] poste.
[éʃ] just a [ʃóβrə] l'oficina, [éulə] xeu pis, [ɲoðictó]. (21:42)
- (32) Les meubles.
[éuləs] mobles. (22:41)
- (33) Euh, un tabouret.
[éulə] tamboret. (38:42)

Notice that the prefix which has been added is similar to the previous examples (31-33). [œl] is the Chti form in the ST (34-35).

- (34) Respirez par [œl] bouche, [ʃa] va aé rer.
Respiri [pélə] boca, [sí] [ʃəjrəʒará]. (29:10)
- (35) Et il aime pas les frites [œl] [buburs] ?
Què no ha vingut? No li [grāðən] les patates, al teu [buβúrs]?
(37:01)

The present simple form of *haver* ('to have') *he* has also been modified.

- (36) J'vous ai reconnu à vot' plaque qu'est treize. [iʃi] [ʃe]
cinquante-neuf.
[éʃ] q'[ái] vist la matrícula, [keʃ] tretze, i no [ʃiŋkwəntənów].
(21:08)

The form [ái] is a way to pronounce [áʃ] in some Catalan varieties, and is widely used in spoken Catalan.

Finally, forms *res* and *re* ('nothing') are perfectly correct in Catalan although *re* is the one that has been used (37-38).

- (37) Mais vous n'avez vu [rja], [Rja], [Rja].
Però *re*, *re*, *re*. (21:14)
- (38) [ʃa] veut [rja] dire, je...
No vol dir *re*, *ves*. (41:07)

The reason could be that *re* may be more frequent in spoken Catalan.

5.1.3. Syntactic Level

The syntactic level has some particularities (39-41).

- (39) Parce que j'parle ch'timi, [ʃe] [ʃa].
Sí, perquè parlo xetí, *ves*. (21:35)
- (40) Marié, [mi]? Y a pas de danger.
Casat, [εuzú]? No m'hi veurà [pá]. (24:04)
- (41) Faut pas qu'on [faʃe] trop de bruit.
No fem [pá] gaire [xuróʎ]. (24:24)

Sentence order has been changed, so the elements are not in the canonical order to emulate the spoken language, where this is very common. Expressions with *ves* and *pas* (pronounced [pá] instead of [pás]) have been widely used as discursive markers among others like *au* and *doncs*.

5.1.4. Lexical-semantic level

The general phenomena that have been observed in this level are loanwords from the ST, vocabulary taken from Catalan varieties (or at least the ones that are less common in some Catalan varieties) and constructed words (a lesser used strategy).

- (42) No, no, j'ai [ɾja], [vẽðus] !
No, i ara, [βəndəðús]! (21:30)
- (43) Et il aime pas les frites [œl] [buburs] ?
Què no ha vingut? No li [gráðən] les patates, al teu [βuβúrs]?
(37:01)
- (44) Mais on dit pas «merde», on dit [dybrœ].
Donques, no diem “merda”, diem [dibrén]. (41:22)
- (45) On dit pas «bordel», on dit [miłar].
I no diem “collons”, sinó [miłár]. (41:33)

The examples above include some loanwords used in the TT. Their pronunciation has been adapted to similar sounds in Catalan when necessary. Synchrony reasons may have motivated this decision.

Finally there are some constructed words but only a small number of them have been noticed:

- (46) Quo qu't'[aʃ] dans t'tête ?
On [kəráʃu] tens [éulə] cap? (31:31)

«[kəráʃu]» is a constructed word from the Catalan *carai* ([kəraí]), an euphemism used to express displeasure.

5.2. Spanish¹²

5.2.1. Prosodic Level

In the Spanish dubbing phonetic shifts are much less frequent than in the Catalan translation, in which they are the most used resource in recreating the constructed linguistic variation. In the Spanish dubbing, consonantal shifts and elisions have been noticed. As in the Catalan translation, the variation tends to be systematic with some trifling exceptions.

With regard to the consonantal shifts, as it has also been mentioned in the Catalan dubbing, the most iconic one is replacing [s] with [ʃ] because it is the most audible feature of Chti. However, in most cases in the Spanish dubbing, this sound is not always [ʃ], but [ʃ].

According to RAE's *Ortografía de la lengua española* (2010: 25), the /ʃ/ phoneme does not exist in modern Spanish. However, it existed in the evolution

12. Given that no morphological or syntactic variation marks have been observed in the Spanish dubbing, these categories have been left out from the analysis.

process from Latin to Romance but it disappeared as well as other voiced and unvoiced fricative sounds.

In the dubbing, [s] is always replaced with [ʃ] or [ʒ], and in some cases [θ] is also replaced by [ʃ].

- (47) [ʃe] juste au-dessus, votre logement de [fʃkʃjð], au d'sus [dœl] poste.
 Ahí [eʃtá] [ʃu] vivienda [ofisial], sobre la [ofisina]. (21:43)
- (48) Bonne nuit, [meʃjø] le Directeur.
 [pwéf] [eʃo], buenas [nófes], [ʃepór] director. (22:14)

In examples 47 and 48, the [s] or [θ] phonemes have been replaced by [ʃ] in several words, such as *está*, *su*, *oficial*, *oficina*, *pues*, *eso* and *se*. There is one exception (48), in which [ʃ] replaces [ʒ] in *noches* ('night'). Sometimes the sound [θ] has also been replaced by [s]:

- (49) Lui, j'te dis qu'[ʃet] un drôle. Il va nous foutre [œl] brun.
 Pues yo te digo que es un listo, nos va a [asér] la puñeta. (31:13)
- (50) Quo qu't'[aʃ] dans t'tête ?
 ¿Dónde tienes la [kaβésa]? (31:31)
- (51) T'as pas besoin de dépenser tes sous pour [rja].
 ¿Y qué [nesesiðáð] tienes de hacer esas [tontás]? (31:40)
- (52) Ferme [œt] grif, [œt] langue va être usée qu'tes bras seront encore neufs !
 [sjéra] el pico, que tienes la lengua gastada y los [brásos] como nuevos. (31:52)

In (49)-(52), [s] replaces [θ] in different words and positions. However, this shift has not been applied to the whole Chti speech. There is one case in which [ʃ] plays an important role:

- (53) J'ai mal à [mẽ] [ʃy]. C'est tout.
 Me duele el [ʃul] [namás]. Me duele el [ʃul]. (21:23)
- (54) Je suis tombé sur [mi] [ʃy] [ky].
 Me he caído de [ʃul]. (21:24)
- (55) "Le [ʃy] ?" Voilà, c'est pas [terib] comme vous parlez.
 ¿El [ʃu]? Esto no tiene buena pinta. (21:25)

In the Spanish dubbing, the loanword *cul* ([ky], 'bottom') can be found pronounced in the Chti way [ʃy]. Unlike the Catalan dubbing, the shift has been

applied to a loanword from the ST instead of using a Spanish word. In the dubbing, the word *cul* is pronounced either [ʃul] or [ʃu].

Regarding elisions, they have also been noticed in the Spanish dubbing:

- (56) J'vous ai reconnu à vot' plaque qu'est treize. [iʃi] [ʃe] cinquante-neuf. J'vous ai fait signe d'arrêtêr vot' carète. Mais vous n'avez vu [ʀja], [ʀja], [ʀja].
[rekonofʃi] [ʃu] matrícula que pone trece y aquí [e] cincuenta y nueve. [líθe] [ʃéʝas] para que agarrara el carro pero no me vio. [toi] bien, no tengo nada, no tengo [na], [na], [na]. (21:12)
- (57) Mais j'ai jamais dit [ʃa].
No he dicho [naðéʝo]. (22:55)
- (58) Au fond, y a la [ʃal] de bains, y a tout ce qu'il faut.
Ahí [ta] el baño, con [to] lo necesario. (24:16)

The first syllable of the conjugated forms of the verb *estar* ('to be'), in (56)-(58), *estoy* and *está*, has been left out and shortened into [toi] and [ta]. *Nada* ('nothing') is pronounced [na] (56) and *todo*, [to] (58). All these elisions are frequent in spoken Spanish; some of them tend to lower the register in standard language contexts.

5.2.2. Lexical-semantic Level

Within the lexical level, only some examples of variation have been found:

- (59) Un hôtel à Bergues à cette heure ? Oh [vẽðus] !
¿Un hotel en Bergues a estas horas? Oh jo, jo. ¡[bandjós]!
(23:24)
- (60) Salut, [tizót].
¿Qué hay, [tióte]? (29:47)
- (61) Vous l'connaissez, l'aut' [buburs] avec [œl] moteur qu'a déposé
Annabelle ?
¿Conocéis a ese motero [boβéras] que ha traído a Annabelle?
(31:24)
- (62) Ben, à la baraque à frites.
A la barraca de las [papas]. (34:27)

In (59), [bandjós] is an adaptation of the French word used in the ST, *vindiouce* ([vẽðus], shortened from *vingt de diousse*), that seems to sound more Spanish, as the word *diós* ('god') can be clearly recognized. In (60) [tióte], a variation of *tío* ('dude'), has been used as a colloquial vocative form. [boβéras] (61) is

a normative word that means ‘nonsense’, but here it should be regarded as a variation of *bobo* ([boβo], ‘silly’); in the ST the word *boubourse* ([buburs]) is a Chti form that duplicates the first syllable of *bourse* (‘pocket’); their similarity is appropriate for a good labial synchrony. Finally *papa* is a Spanish variation for *patata* (‘potato’).

6. Subtitles

6.1. Catalan¹³

6.1.1. Prosodic Level

In the subtitles, as in the dubbing, three different kinds of phonetic shifts (expressed through spelling) have been noticed — vowels, consonants and elisions. Regarding vowels, the same shifts applied to the dubbed version have been noticed in this modality:¹⁴

- (63) Pac’que ch’est p’t être les chiens. (22:25)
Dòs que no els va **dixar**. (22:37)
- (64) J’ai jamais dit cha. (22:41)
No he dit pa re, de **quixar**. (22:54)
- (65) Je peux frimer aussi avec min vélo. (36:48)
Mira, jo també ho **fai** amb la bici. (37:06)
- (66) —Cha va, M. Vasseur ? (32:33)
—Comme un vu, min garchon. (32:35)
—Bon dia, ‘nyor Vasseur, **cum** anem? (32:47)
—**Cum** un vell, ves. (32:49)

The vocalic shift in (63)-(64) is expressed reducing *ei* to *i* in some verbs as *deixar* (‘to let’) and *queixar-se* (‘to complain’). In (65) *-aig* has been reduced to *-ai* in the form *faig* (‘I make’) of the verb *fer*. Finally, in (66) there is another word that experiences a vocalic shift that is replacing *o* with *u*.

In relation to consonants, there are only three main types of shifts, which are the same applied to the dubbing:

- (67) —M. Bailleul ? (20:44)
—Ouais, ch’est mi. (20:45)

13. It must be pointed out that the Catalan subtitles are based on the Catalan dubbing. They seem to be a reduction of the dubbed version as a consequence of the modality restrictions.

14. See 5.1.1.

- Senyor Bailleul? (20:56)
 —Xí, jo mateix. (20:59)
- (68) J'vous ai reconnu à vot' plaque. Ichi, ch'est 59. (20:56)
 Éix qu'hai vist la matrícula, qu'èix tretze, i no xinquanta-nou.
 (21:08)
- (69) Faut pas qu'on fache trop de bruit. (24:09)
 No fem pa gaire **xoroll**. (24:24)

The first one is replacing *s* in initial or final position with *x*, what will be read as [ʃ] or [ʒ] by Catalan speakers. In most cases, however, this is not a systematic shift that affects every word:

- (70) J'ai mal à min tchu. Chuis tombé sur min tchu, quo. (21:10)
 Només mi fa mal el xul i prou. (21:24)
- (71) Vot' logement de fonkchion est au-desus de l'poste. (21:31)
 Éix just a xobre l'oficina, eule xeu **pis**, 'nyor di'ctor. (21:42)
- (72) Pac'que ch'est p't être les chiens. (22:25)
 Dòs que no els va dixar. (22:37)

Since replacing *s* with *x* in every subtitle may complicate reading comprehension, it may be an intentional gesture.

The second one consists in replacing *c* with *x* in a specific word — *cul* ('bottom'):

- (73) J'ai mal à min **tchu**. (21:10)
 Només mi fa mal el **xul** i prou. (21:24)
- (74) Chuis tombé sur min **tchu**, quo. (21:10)
 Éix qu'hi caigut de **xul**. (21:24)

The similarity between French and Catalan facilitates the recreation of the humorous effect in the TT and the spelling shifts are readable in both ST and TT. In the ST the word *cul* has been written as *tchu* emulating the Chti pronunciation [ʒy].

And finally, a minor shift has been noticed. Replacing *ix* with *ç* in *això* ('this') and *així* ('this way'). Both forms are widely used in Catalan, but *açò* is written in a normative form and *açí* is not; the normative one would be *ací*. This orthographic transgression could be considered as eye dialect,¹⁵ a strategy impossible to use in dubbing modality.

15. McArthur (2003) states that this is a term first used by George P. Krapp in *The English Language in America* (1925) "for how colloquial usage appears in print; spellings in

- (75) Les chiens, ch'est cha. (22:56)
 Sí, dixar. Açò, açò. (23:09)
- (76) On est chez m'mère. (23:56)
 No, 'çó éix casa ma mare. (24:11)
- (77) Respirez par eule bouche pour aérer. (28:53)
 Respiri pela boca, 'çí x'airejarà. (29:11)

With regard to elisions, which have been indicated using an apostrophe, these are also a resource much used in the subtitles. Most of the elisions are a transcription of the dubbing. It is worth mentioning that there are a higher number of elisions than in the Spanish subtitles.

One of the most noticeable ones is eliding *a* or *e* (both representing [ə]) at the beginning of some conjugated verb forms as *anar* ('to go'), *agafar* ('to take'), *agradar* ('to like') or *enamorar* ('to fall in love').

- (78) Faut vite aller se coucher, alors. Ch'est là-haut. (23:38)
 Ah, donques 'nem directe al llit. Éix dalt. (23:53)
- (79) Au fond, y a la challe de bains. (24:00)
 I al fons hi ha eule bany, 'gafi el que convingui. (24:16)
- (80) Vous devez aimer l' lavande ! (24:40)
 Li deu 'gradar l'espígol, a vostè qu'éix del xud. (24:56)
- (81) On t'a pas appris à dire merci, din tin pays ? (37:26)
 Vaja, qu'allà baix no li han 'senyat a dir gràcies, o què passa? (37:42)
- (82) T'avo peur que j'tombe amoureux ? (37:11)
 No xé de què tenia por, de que mi 'namorés? (37:28)
- (83) On a tous donné un p'tit quequ'choses pour vous meubler là-haut. (38:15)
 Hem pogut 'replegar quatre mobles perquè els posi al xeu pis. (38:30)

There are other types of elision at the beginning or within some words but only in specific cases of single words or word combinations.

- (84) Bienvenue, M. le directeur (20:43)
 Benvingut, 'nyor di'ctor. (20:57)

which 'the convention violated is one of the eyes, not of the ear'". Määttä (2004: 320) and Ramos Pinto (2009: 302) use this concept in their works.

- (85) Bon ben... Bonne nuit, M. le directeur. (22:00)
 Au, doncs, bona nit, 'nyor di'ctor. I... fins demà. (22:14)
- (86) Bon be... Bonne nuit, M. le directeur. (22:00)
 Escolti, qu'èix l'hora. 'Nyor Abrams, x'ha de llevar. (25:55)
- (87) M. Abrams, faut vous réveiller. (25:40)
 Qu'èix eule nou di'ctor, dona. (26:55)
- (88) Ch'est pas une raison, Antoine. (26:39)
 El convido a dormir a ca meva i al 'nyor espavilat no xe li acut
 re més que travar la porta amb una caillèle. (37:22)

The examples above show elision in the word 'nyor (*senyor*, 'sir') and also when this is combined with another word with elision — *di'ctor* ('director'), as in the dubbing. The high number of elisions in the ST is also remarkable.

Regarding elisions in word contact, much more frequent in the Catalan subtitles than in the Spanish ones, there is an elision in *teva* ('your' in feminine singular form) and in the constructed definite article *eule*¹⁶ when they are followed by a vowel:

- (89) Pourquo qu'il dort dans t'chambre, ch'ti là ? (26:18)
 I per què ha dormit a la te'bitació? No éix la teva? (26:35)
- (90) Pour un mois d'avril, fait même ko. (29:07)
 Per xer eule'bril, fa calor i tot. (29:23)

In example 89 *la teva habitació* ('your bedroom') has been shortened into *la te'bitació*, which means that there is an elision in both words. Example 90 is different because there is an elision only in the second word: *eule abril* ('April') has been changed into *eule'bril*. Even though elisions are very common in oral Catalan, in standard, substandard and dialects, this is an example of constructed elision specially.

However, real oral Catalan elisions have been transcribed and used in the dubbing and subtitles.

- (91) J'vous ai reconnu à vot' plaque. Ichi, ch'est 59. (20:56)
 Éix qu'hai vist la matrícula, qu'èix tres, i no xinquanta-nou.
 (21:08)
- (92) Cha va ! Tu manges avec eute bouc, pas avec tin dos. (38:59)
 Au, va, home. Qu'es menja amb la boca i no amb l'esquena.
 (39:15)

16. See 6.1.2.

- (93) Cha chent bon quand on a son nez d'dans. (24:48)
Fan tan **bon'ulor**, quan hi fiques eule nas. (25:04)
- (94) Antoine, ch'est pas un mauvais bougre. (37:56)
El conec de fa molt temps, l'Antoine, éix un bon jan, la **v'ritat**.
(38:12)
- (95) Vous lui mettez pas l'avertissement, hein ? (38:07)
No l'amonestarà, oi, **per'xò**? (38:24)
- (96) Regardez ! (38:24)
Miri'çò. (38:38)
- (97) Respirez par eule bouche pour aérer. (28:53)
Respiri **pela** boca, 'cí x'airejarà. (29:11)

Que ('that') is one of the most frequent words elided due to the vocalic contact with the word that follows - *que éix*, *que hai* and *que es* become *qu'éix*, *qu'hai* and *qu'es*. The elision in the word contact *bon'ulor* (*bona olor*, 'pleasant smell') and in the pronunciation *veritat* (*v'ritat*, 'truth') are also very common in spoken Catalan and therefore they have been represented in the subtitles. Other elisions that can be observed are the shift of *per això*, *miri això* and *per la* into *per'xò*, *miri'çò*¹⁷ and *pela* respectively. The examples of elisions above are widely used in oral Catalan, but not in written contexts, even though they are perfectly understandable and can be seen in constructed orality but usually to a lesser extent.

6.1.2. Morphological Level

The highest number of phenomena in this level is related to the personal pronouns:

- (98) Chuis un peu déçu, quand même. (38:42)
Eujo m'hi quedat una mica trist. (38:56)
- (99) J'parle ch'timi. (21:26)
Parlo xetimí, **eujo**. (21:37)
- (100) Mi ? Y a pas de danger. (23:47)
Casat, **eujo**? No m'hi veurà pa. (24:04)

As the examples above illustrate, the personal pronoun *jo* ('I') has been changed into *eujo*. A prefix¹⁸ has been added to the Catalan form as in the dubbing. The

17. In the subtitles there are orthographical differences between *per'xo* and *miri'çò*; the standard orthography is *això*.

18. This prefix is added to the definite article in the ST.

only difference between the two modalities here is that a Catalan speaker will read *eujo* as [ɛudʒó] or [ɛudʒə] and not [ɛuzú] as in the dubbing.

Regarding the reflexive pronouns of first and second person singular, variation has also been found.

- (101) Ch'est pas trop tôt. (28:33)
 Mi pensava que no mi ho diria. (28:51)
- (102) T'entends qu'ech que j'te dis ? (26:29)
 Que no mi xents el que ti dic? (26:47)
- (103) Imagine-toi dans de Chud et qu'on t'parle comme ça, hein?
 (37:34)
 Imagina-ti que ti enviessin al xud i ti parlessin així. (37:49)

In the Catalan subtitles, as in the dubbing, the TT forms *mi* and *ti* are used to emulate the ST:

- (104) On dit pas moi, on dit mi. Et on dit pas toi, on dit ti. (41:28)
 No es diu me, es diu mi. I en lloc de te es diu ti. (41:42)

With regard to the determiners, singular and plural forms of the definite article *el* and *els* have been changed into *eule* and *eules*:

- (105) Au fond, y a la challe de bains. (24:00)
 I al fons hi ha eule bany. (22:16)
- (106) Les meubes. (22:29)
 Eules mobles. (22:50)
- (107) Ch'est du maroilles. (27:39)
 Éix el Maroille, ves. (27:56)
- (108) J'ai mal à min tchu. Chuis tombé sur min tchu, quo. (21:10)
 Només mi fa mal el xul i prou. (21:24)

Notice that the prefix that has been added is the same as in the previous examples (98)-(100). In this case we can also talk of emulation. *Eules* will be read as pronounced in the dubbing. The present simple form of *haber* ('to have') *he* has also been modified:

- (109) J'vous ai reconnu à vot' plaque. Ichi, ch'est 59. (20:56)
 Éix qu'hai vist la matrícula, qu'éix tres, i no xinquantanou.
 (21:08)

As has been pointed out, the form *hai* is a feature of some Catalan varieties widely used orally. Both *res* and *re* ('nothing') are real forms in Catalan, but in the subtitles only *re* has been used:

- (108) Cha va, cha va. (20:51)
 No. No éix **re**. (21:03)
 (107) Ça veut rien a dire. (40:54)
 No vol dir **re**, ves. (41:07)

The reason could be that *re* may be more frequent in spoken Catalan and, as the subtitles emulate the dialogues between characters, it has been preferred.

6.1.3. Syntactic Level

The syntactic level has certain particular features (108-110).

- (108) Parc' que j'parle ch'ti, ch'est cha ? (21:23)
 Sí, perquè parlo xetí, **ves**. (21:35)
 (109) Mi ? Y a pas de danger. (23:47)
 Casat, eujo? No m'hi veurà **pa**. (24:04)
 (110) Faut pas qu'on fache trop de bruit. (24:09)
 No fem **pa** gaire xoroll. (24:24)

As mentioned, the sentence order is not the canonical one because it imitates the orality. Also in the subtitles, discursive markers such *ves* and *pas* alongside with *au* and *doncs* have been added. *Pas* has been written *pa*, imitating the French pronunciation.

6.1.4. Lexico-semantic Level

The general phenomena that have been observed in this level are loanwords from the ST, vocabulary taken from Catalan linguistic varieties (or less common in some Catalan varieties) and constructed words (less used strategy).

- (111) Non. J'ai rin, vingt diousse. (21:18)
 No, i ara, **vingt de diousse!** (21:30)
 (112) Cha va, tizaute ?
 Hola, **tizaute**. (29:47)
 (113) On dit pas "merde", on dit "du brun". (41:08)
 Donques, no diem "merda", diem "**du brun**". (41:22)

- (114) Il est pas là, eul boubourse ? (36:45)
 Què no ha vingut? No li ‘graden les patates, al teu **boubourse**?
 (37:01)
- (115) Je l’invite à dormir à m’baraque, il voit des photos de nous au
 carnaval, et il bloque eule porte de chambre. (37:03)
 El convidó a dormir a ca meva i al ‘nyor espavilat no xe li acut
 re més que travar la porta amb una **caillèle**. (37:22)
- (116) On dit pas “bordel”, mais “milliard”. (41:18)
 I no diem “collons”, sinó “**millard**”. (41:33)

In (111)-(116), the words in bold are some examples of loanwords from the ST. Regarding the orthography, it has not been changed in words like *tizaute*, *boubourse* and *caillèle* but it has in *millard*.. No italics have been used either.

6.2. Spanish¹⁹

6.2.1. Prosodic Level

There are two main features in this level — consonantal shifts and elisions. With regard to the first ones, *ch* has been used to represent [ʃ], as in French, but a Castilian Spanish-speaker will read [tʃ]²⁰ instead of [ʃ] even though the ST will be audible at the same time.

- (117) Bienvenue, M. le directeur (20:43)
 Bienvenido, **cheñor** director. (20:56)
- (118) Ouais, ch’est mi. (20:45)
Chí, choy yo. (20:59)
- (119) Cha va, cha va. (20:51)
 No **pacha** nada. (21:07)
- (120) Vot’ logement de fonkchion est au-desus de l’poste. (21:31)
Chu cacha ehtá arriba, encima de correos. (21:43)
- (121) Oh... bouguez pas. (24:20)
 No **se mueva**. (24:36)

S is replaced with *ch* unlike in the dubbing, where [tʃ] and [ʃ] do not only replace [s] but [θ]. *S* in final position has not been replaced in some instances.

19. While the Catalan subtitles are based in the Catalan dubbing, the Spanish subtitles differ from the Spanish dubbing because they have been carried out following different strategies. As in the dubbing, no morphological or syntactic marks have been noticed.

20. According to *Ortografía de la lengua española*, the graphical symbol *ch* represents /tʃ/ (2010: 64).

The shift seems systematic but there are few exceptions of no replacement as (121).

The orthography has been changed in the loanword *cul* ('bottom') using *k* instead of *c* and italics:

(122) Chuis tombé sur min **tchu**, quo. (21:10)

No. Chólo mi duele el **kul**, m'e caído de **kul**. (21:23)

(123) Le "tchu" ? Vous voulez pas qu'on aille montrer votre mâchoire à un médecin ? (21:13)

¿El "**kul**"? Eso no está bien. ¿Quiere ver a un médico? (21:25)

In Spanish *c* and *k* represent the same sound, but *k* is less frequent. It could be considered as eye dialect. There is also a one-off consonantal shift:

(124) Au, doncs, bona nit, 'nyor di'ctor. (22:14)

Buenas **nokes**, cheñor director. (22:14)

(125) J'vous ai fait signe d'arrêter vot' carète. Mais j'ai rin, j'ai rin. (50:59)

Le he hecho cheñas a chu **coke** y no m'ha visto. Estoy bon. (21:12)

It is replacing *ch* with *k* in *noches* and *coche*. This shift can only be observed in one case after which it is not repeated. Regarding to elisions, they are much less frequent than in the Catalan subtitles (126-129).

(126) J'vous ai fait signe d'arrêter vot' carète. Mais j'ai rin, j'ai rin. (50:59)

Le he hecho cheñas a chu **coke** y no **m'a** visto. Estoy bon. (21:12)

(127) J'ai mal à min tchu. Chuis tombé sur min tchu, quo. (21:10)

No. Chólo mi duele el **kul**, m'e caído de **kul**. (21:23)

(128) J'ai jamais dit cha. (22:41)

No he dicho na **d'eso**. (22:55)

(129) Au fond, y a la challe de bains. (24:00)

Ahí '**ta** el baño, con todo lo necesario. (24:16)

In (126)-(127) elisions can be observed between the first person singular pronoun *me* and the verb *haber* ('to have'). In (128) elisions are between the preposition *de* and the demonstrative pronoun *eso*. And in (129) the elision is in the first syllable of *está*. These are frequent oral features in Spanish.

6.2.2. Lexico-semantic level

With regard to the lexical level, only a few examples of variation have been found (italics by the translator) (130-135).

- (130) Vingt dieux ! (23:09)
 ¡**Vandediós!** (23:24)
- (131) Ch'est ichi, m'baraque. (23:15)
 Ehta ech mi **barraca**. (23:29)
- (132) Cha va, tizaute. (29:33)
 Hola, **tiarrón**. (29:46)
- (133) Vous l'connaissez, l'aut' boubourse qu'a déposé Annabelle?
 (31:08)
 ¿Conocéis a ese **boborde** que ha traído a Annabelle? (31:24)
- (134) Bueno, en vez de "mierda", decimos **churrán**. (41:25)
 On dit pas "merde", on dit "du brun". (41:08)
- (135) ¡Coño! Es **melarda**. (41:33)
 On dit pas "bordel" mais "milliard". (41:18)

In the examples above, *vandediós* (130) is another word adapted from the French form *vingt diousse* or *vindiouce*, in which the word *diós* ('god') can also be noticed, as in the dubbing.²¹ In (131), the word *barraca* ('shack') has been used instead of *casa* ('house') to emulate the French word *baraque* and a colloquial use. *Tiarrón* stands for 'dude' and it can be considered as a colloquial vocative in Spanish.

In (133) *boborde* is a constructed word from *borde* ('rude') for the ST word *boubourse*; both words duplicate the first syllable of another word. Finally, in the dinner scene, some swear words are explained, such as Spanish equivalents for *du brun* and *milliard*, *churrán* and *melarda* have been noticed. These constructed words remind of *churro* ('washout') and *mierda* ('shit').

6. Conclusions

Regarding translation strategies, a constructed dialect (option 2 according to Czennia 2004: 509-510)²² has been used in Catalan and Spanish dubbing and subtitles, creating a marked text that transgresses the norm and contains artificial marks, in line with Marco's (2002: 81) point of view, and Hatim and

21. 5.1.4.

22. See 4.1.

Mason's recommendation (1990). Omitting any type of variation in the TTs was impossible in this film because of its relationship with the plot.

This constructed dialect has been created including real and constructed (those inspired by the ST) variation marks. They have been systematically applied to the TTs and the exceptions are so few that they do not constitute a tangible piece of evidence. Thus, they have mainly been omitted in the analysis. In addition, the jokes and misunderstandings that were transmitted through linguistic variation resources have been satisfactorily recreated in the TLs.

In the dubbing, what draws most attention in both TTs is the presence of phonetic shifts²³ as they are one of the means of including linguistic variation in the dubbing. The decision to keep [ʃ] and [ʧ] could be motivated by the will to keep the "Chti sonority". The vocabulary is also striking — the loanwords (e.g. *du brun*, *boubourse*) in Catalan²⁴ and the constructed words (e.g. *boborde*, *churrán*) in Spanish. Comprehension problems are not a concern, especially because in some scenes meanings are explained.

Presumably, in the dubbing, articulatory synchrony is one of the reasons for the strategies chosen, the result of which is a similar use of vocabulary to the one in the ST. Another reason could be the unwillingness to neutralize the text too much and lose its French-Chti origin. Marks included in the morphologic and syntactical levels have helped to bring the different parts of the constructed dialects together.

With regard to the subtitles, orthographical transgressions are the most prominent feature, regardless of the language level they are related to. In comparison with dubbing, however, subtitles may be slightly more difficult to understand by the TT audience because they may be generally more used to audible transgressions and less so to written ones. Some orthographic transgressions can be considered as eye dialect.

However, in this case both modalities may be difficult to understand when Chti first appears in the storyline, but the TT audience gradually improves their understanding and can relate to one of the main characters (Philippe Abrams).

According to Briguglia (2011: 145), the literary context of the TL must be taken into account when it comes to ST with linguistic variation marks. In other words, the literature of the TL must be analyzed in search of literary texts with linguistic variation marks. If there are literary works with this

23. In the prosodic level, a higher number of transgressions has been noticed in the Catalan translation than in the Spanish one.

24. Discourse markers are remarkable too.

characteristic, the TT reader is more likely to accept linguistic variation in translated texts and vice versa if linguistic variation is not present in the TL literary context.

This could be extended to the audiovisual context and analyze whether linguistic variation is common or not in the TL audiovisual context. In the Catalan and Spanish context, only few cases have been found. In Catalan, linguistic variation in contrast with standard can be found in TV series produced by TVC (Televisió de Catalunya), such as *Lo Cartanyà* (2005-2007) and *Gran Nord* (2012-2013),²⁵ and also in films such as *Pa negre* (Villaronga 2010), which used different types of linguistic variation. According to Zabalbeascoa (2008: 171), linguistic variation is not very common in dubbing into Catalan and it is rarely used in original Catalan productions. In Spanish, examples of films like *Solas* (Zambrano 1999) and *7 vírgenes* (Rodríguez 2005) have been found, but there is not a high number of such films either.

All this boils down to the fact that, even though linguistic variation is not very common in the Catalan and Spanish audiovisual contexts (neither in original versions nor in the translations), a constructed dialect is the main strategy used in translating this film. The result demonstrates how creating a constructed dialect mixing features from the SL and the TL can become a resourceful strategy.

References

- BRIGUGLIA, Caterina. (2011) "El reto del dialecto: El pasticciaccio de Gadda al español, al inglés y al catalán." *Sendebars* 22, pp. 137-158.
- BRIL, Laurence. (2008) *Le parler chti*. Riom: De Borée.
- BRUMME, Jenny. (2012) *Traducir la voz ficticia*. Berlin: De Gruyter.
- CARTON, Fernand. (1990) "Areallinguistik I B – Nördliche Dialekte, Picardie". In: Holtus, Günter; Michael Metzeltin & Christian Schmitt (eds.) 1990. *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, 5:1. Tübingen: Niemeyer, pp. 605-615.
- CATFORD, John Cunnison. (1965) *Linguistic Theory of Translation: An essay in Applied Linguistics*. London: Oxford University Press.
- CHAUME, Federic. (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- CHAUME. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CZENNIA, Bärbel. (2004) "Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem." *HSK* 26:1, pp. 505-512.
- DAWSON, Alain. (2008) "Bienvenue chez les Ch'tis: la langue opaque." *Langues et cité* 12, p. 4.

25. Its plot is similar to *Bienvenue chez les Ch'tis*.

- FUENTES, Adrián. (2001) *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*. Granada: Universidad de Granada. Unpublished doctoral dissertation.
- GREGORY, Michael. (1967) "Aspects of varieties differentiation." *Journal of Linguistics* 3:2, pp. 177-198.
- GROSSE, Sybille. (2010) "Bienvenue chez les Ch'tis: estrategias de ficcionalización del contacto de lenguas y descripción lingüística." In: Andújar, Gemma & Jenny Brumme (eds.) 2010. *Construir, deconstruir y reconstruir: mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Berlin: Frank & Time, pp. 121-139.
- HALLIDAY, Michael; Angus McIntosh & Peter Strevens. (1964) *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. London: Longman.
- HATIM, Basil & Ian MASON. (1990) *Discourse and the translator*. London: Longman.
- LAURIAN, Anne-Marie. (1989) "Humour et traduction au contact des cultures." *Meta: Translators' Journal* 34:1, pp. 5-14.
- LAURIAN. (1992) "Possible / Impossible Translation of Jokes." *Humor: International Journal of Humor Research* 5, pp. 111-127.
- LEIBOLD, Anne. (1989) "The Translation of Humor; Who Says it Can't Be Done?" *Meta: Translators' Journal* 34:1, pp. 109-111.
- MÄÄTTÄ, Simo K. (2004) "The ideology of translation in *The Sound and the Fury* in French." *Target* 16:2, pp. 319-339.
- MCARTHUR, Tom. (2003) *Concise Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press.
- MANINI, Luca. (1996) "Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and their Translation." *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 2, pp. 161-178.
- MARCO, Josep. (2002) *El fil d'Ariadna: Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- MARTÍNEZ SIERRA, José. (2008) *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- MARTÍNEZ SIERRA. (2015) "Una aproximació descriptiva als aspectes restrictius del doblatge de l'humor." *Translation Journal* 18:4.
- MAYORAL, Roberto. (1999) *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Monográficos de la Revista Hermeneus.
- MUÑOZ MARTÍN, Ricardo. (1995) *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide.
- NASH, Walter. (1985) *The Language of Humor*. London/New York: Longman.
- RABADÁN, Rosa. (1991) *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RAMOS PINTO, Sara. (2009) "How important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties." *Target* 21:2, pp. 289-307.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2010) *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- REUTNER, Ursula. (2013) *Bienvenue chez les Ch'tis: Scénario et dialogues de Dany Boon, Franck Magnier et Alexandre Charlot, d'après une idée originale de Dany Boon*. Stuttgart: Reclam.
- TELLO FONS, Isabel. (2011) *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. Castellón: Universitat Jaume I. Unpublished doctoral dissertation.
- WHITMAN, Candace. (1992) *Through the Dubbing Glass*. New York: Peter Lang.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1996) "La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas." In: Bravo, José María & Purificación Fernández Nistal (eds.) 1996. *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2001) "La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones." *Traducción & Comunicación* 2, pp. 129-150.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2008) "La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales." In: Brumme, Jenny (ed.) 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 157-175.

BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

EVA GARCIA-PINOS is a PhD student and a Predoctoral Researcher in the Translation and Language Sciences Department of the Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona. She holds a BA in Translation and Interpretation and a MA in Translation Studies, both from UPF. Her current research focuses on the role of the linguistic variation in translation, with special interest in literary and audiovisual texts. She also teaches Translation in the BA in Translation and Interpreting at UPF.

EVA GARCIA-PINOS és doctoranda i investigadora predoctoral en el Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) de Barcelona. És graduada en Traducció i Interpretació i té un Màster en Estudis de Traducció, totes dues titulacions obtingudes a la UPF. Actualment realitza recerca sobre la funció de la variació lingüística en traducció, amb interès especial en textos literaris i audiovisuals. També realitza docència d'assignatures de traducció al Grau en Traducció i Interpretació de la UPF.

ASPECTS LINGUISTIQUES ET IDÉOLOGICO-
CULTURELS DANS LA TRADUCTION
DE L'HUMOUR.
LE CAS DE LA BANDE DESSINÉE *AGRIPPINE*

Alessandra Rollo

alessandra.rollo@unisalento.it
Università di Salento

Résumé

Reposant sur un croisement entre la manipulation linguistique et les racines socioculturelles d'une communauté, l'humour passe souvent pour intraduisible, en tant qu'élément d'inéquivalence interlinguistique et interculturelle. Notre étude portera notamment sur la traduction de l'humour dans un texte composite et multisémiotique telle qu'est une bande dessinée, où la composante verbale et la composante non verbale se fondent dans un langage unitaire. À travers l'analyse d'un échantillonnage varié de cas tirés de la série *Agrippine* de Claire Bretécher, dont la charge humoristique s'appuie sur l'emploi d'un argot en partie vrai en partie inventé et sur des situations ancrées dans un contexte socioculturel et idéologique spécifique, nous passerons en revue quelques problématiques majeures liées à la présence de l'humour (verbal, linguistico-culturel et visuel) dans une BD, ainsi que les stratégies traductives que l'on peut mettre en œuvre lors du passage du français à l'italien, afin de préserver l'effet humoristique du texte source.

Abstract

“Linguistic and ideological-cultural aspects in the translation of humour. A case of study: the comics ‘Agrippine’”

Resting on an intersection between linguistic manipulation and the sociocultural roots of a community, humour is generally considered to be untranslatable, as an element of interlinguistic and intercultural inequivalence. This paper is especially concerned with the translation of humour in a composite and multisemiotic text such as comics, in which both verbal and non-verbal components blend in a coherent language. Our

analysis will be focused on a varied selection of examples from Claire Bretécher's comics series *Agrippine*, whose humorous charge is based on the use of a slang which is partially true, partially invented and on situations grounded in a specific sociocultural and ideological context. We will investigate some main issues due to the presence of humour (verbal, lingua-cultural and visual) in comics, as well as the translation strategies which can be adopted in the transfer from French into Italian, in order to maintain the humorous effect of the source text.

Mots-clés : Humour. Bande dessinée. Stratégies traductives. Argot. Connotations culturelles et idéologiques.

Keywords: Humour. Comics. Translation strategies. Slang. Cultural and ideological connotations.

Manuscript received on June 25, 2016 and accepted for publication on October 27, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.7>

Para citar este artículo / To cite this article:

ROLLO, Alessandra. (2017) "Aspects linguistiques et idéologo-culturels dans la traduction de l'humour. Le cas de la bande dessinée *Agrippine*." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 181-218.

1. Introduction

Composante essentielle de la vie des locuteurs dans toutes les civilisations, l'humour¹ est un phénomène universel qui empreigne, à des degrés divers, tout type d'acte communicatif, se configurant comme un mode d'interaction très utilisé tant dans des situations familières que dans des contextes plus formels (Norrick & Chiaro 2009). C'est un processus cognitif complexe auquel correspond un substrat neurologique génétiquement fondé et qui trouve fréquemment, mais pas forcément, sa contrepartie dans le rire (Polimeni & Reiss 2006 : 347).

Au fil du temps, il a fait l'objet d'étude au sein de plusieurs disciplines, telles que la littérature, la rhétorique, la philosophie, la linguistique, et encore, la psychanalyse, l'anthropologie culturelle, la psychologie sociale ; la littérature sur ce sujet est très riche (mentionnons entre autres, en plus des ouvrages qui seront cités au cours de ce travail : Apte 1985 ; Bremmer & Roodenburg 1997 ; Chapman & Foot 1996 ; Escarpit 1960 ; Freud 1905 ; Kierkegaard 1977 ; Martin 2007 ; Média 2009 ; Ruch 1998 ; Vivero García 2013).

Dans le cadre de la traductologie, qui nous intéresse de plus près ici, la traduction de l'humour, en tant que domaine interdisciplinaire pas encore pleinement exploré, constitue l'un des écueils majeurs pour un traducteur, quel que soit le canal de communication utilisé : écrit, oral ou audiovisuel. Relevant de facteurs d'ordre purement linguistique (jeux de mots, déformations verbales, détournement de sens, idiolectes), paralinguistique (ton de la voix, articulation) ou non linguistique (gestes, mimique), ainsi que de facteurs de nature socioculturelle et pragmatique (valeurs morales, idéologiques, références implicites, allusions aux traditions religieuses, politiques, sociales

1. Emprunté à l'anglais *humour*, qui a lui-même pour étymologie le français *humeur* (du latin *humor*, 'liquide') désignant, dans la physiologie médiévale, les fluides corporels (sang, lymphe, bile) qui étaient supposés déterminer le comportement humain selon leur équilibre, le mot a pris au XVII^e siècle, à partir du sens de 'tendance, inclination, trait de caractère', celui de 'tempérament enjoué, gaîté, aptitude à voir ou à faire voir le comique des choses'. C'est au courant du XVIII^e siècle que, dans une sorte d'aller-retour terminologique, le français a adopté le mot anglais *humour*, avec le sens d'une forme d'esprit empreinte d'ironie, à la fois plaisante et sérieuse.

propres à chaque contexte culturel), l'humour s'actualise dans une multiplicité d'instances et prend des formes différentes (ironie, parodie, caricature, hyperbole, plaisanterie, métaphore), jouant premièrement une fonction ludique, mais servant aussi, au besoin, à une fonction sociale, de médiation ou de désengagement (Attardo 1994 : 320 sqq.).

Il s'ensuit que traduire l'humour et produire chez le public cible le même effet humoristique que suscite le texte source – ou, au moins, un effet équivalent – est d'autant plus difficile que la distance entre les langues/cultures de départ et d'arrivée est plus marquée ; il faut faire face à une série d'enjeux traductifs reliés aux variables de l'humour (degré d'intentionnalité, destinataires, ton et fonction de l'humour, etc.) (Zabalbeascoa 2014 : 26-28). Ce défi n'est pourtant pas insurmontable, mais il peut être gagné, pourvu que le traducteur possède une bonne dose de créativité et d'audace, à côté d'un solide bagage culturel et d'une connaissance approfondie des langues en jeu.

Dans cet article, nous avons pour objectif de réfléchir aux problématiques que pose la traduction de l'humour avec ses composantes linguistiques et idéologico-culturelles, ainsi qu'aux différentes solutions que le traducteur peut adopter, notamment dans le cas d'un texte composite tel qu'est une bande dessinée (dorénavant BD), où deux codes, verbal et iconique, s'entrelacent et convergent de façon synergique dans une dimension sémiotique holistique. Au cours des années, et encore plus dans le contexte multimodal contemporain, la BD s'est affirmée comme un genre particulièrement prisé du public jeune mais aussi adulte, ayant un fort impact sur les sensibilités collectives, un précieux véhicule de l'art ainsi que de la culture de masse et des idéologies "en tant que document ethnologique et sociologique" (Mouchart 2009 : 146), tantôt démonisé tantôt loué, à l'instar d'autres médias de la communication de masse (Eco 1964).

Après un aperçu théorique général, notre analyse portera plus spécifiquement sur trois albums – et leurs versions italiennes – d'une série très connue en France : *Agrippine*, de Claire Bretécher. Figure majeure de la BD depuis les années 1970, l'artiste décrit avec un langage plein d'humour et d'énergie les états d'âme d'une jeune femme représentative de son temps : "au fil de deux décennies [...] Agrippine n'a jamais cessé de représenter une sorte d'archétype drolatique de l'adolescente hérissée de futiles problèmes à immédiate résonance existentielle" (Loiseau 2009).

2. Humour, bande dessinée et enjeux traductifs

La traduction de l'humour constitue une difficulté ultérieure pour tout traducteur, en raison de son lien étroit avec les aspects socioculturels éminemment

spécifiques d'une communauté (croyances, traditions, mœurs et idées sous-jacents) (Rollo 2014). Tout en étant un phénomène transculturel au niveau psychologique et social, l'humour est néanmoins fortement ancré dans chaque contexte : on ne rit pas forcément des mêmes choses ou devant les mêmes situations, et la perception de l'humour peut changer d'un peuple à l'autre ; en citant le célèbre humoriste français Pierre Desproges, "on peut rire de tout, mais pas avec tout le monde".

Il s'agit, en effet, d'un domaine d'enquête jugé traditionnellement insidieux aussi bien du côté pratique, puisque l'humour est par définition difficile à transposer, dirait-on 'intraduisible', que d'un point de vue théorique, dès lors que les principes mêmes d'équivalence et de traductibilité sont en jeu (Chiaro 2006). Il n'en reste pas moins que, dans la pratique quotidienne, les expressions humoristiques continuent à être traduites ; d'ailleurs, le processus de mondialisation croissant a favorisé les contacts entre différentes cultures et, par là, l'exposition aux mentalités et aux stéréotypes les plus typiques des différents contextes, ce qui a contribué à en faciliter la compréhension.

Dans le cadre des théories linguistiques de l'humour (en particulier, *Script-Based Semantic Theory of Humor*, développée par Raskin (1985), *General Theory of Verbal Humor*, proposée par Raskin et Attardo (1991), *Ontological Semantic Theory of Humor*, élaborée par Raskin, Hempelmann et Taylor (2009)), les chercheurs ont toujours montré la tendance à focaliser leur attention sur le plan strictement verbal – *Verbally Expressed Humor* ou *VEH* : jeux de mots, blagues, histoires drôles – qui se confirme le vecteur principal de l'humour (voir aussi : Attardo 2014). Toutefois, comme le rappelle Chiaro (2014 : 17-18), d'autres composantes – cognitives, émotionnelles et sociales – sont également impliquées et il faut en tenir compte lors du passage d'une langue à l'autre.

Zabalbeascoa (2005 : 188 sqq.) souligne la nécessité que le traducteur comprenne bien la nature de l'humour et son importance dans les contextes culturels de réception. Les blagues et les plaisanteries strictement linguistiques dépendent de la connaissance des caractéristiques structurales d'une langue (par exemple, le français, où la graphie ne coïncide pas avec la prononciation, privilégie les allitérations, les rimes, les calembours phoniques – homophones, paronymes, alors qu'en italien prédominent les jeux sémiques – homonymes, mots polysémiques). L'humour peut aussi dériver d'un double sens, d'une signification métaphorique ou d'une ambiguïté sémantique, ou bien d'un non-sens (absurde, paradoxe), ce qui fait que la traduction soit encore plus difficile. Et que dire des boutades liées aux traits typiques d'un groupe ethnique, supposant connus beaucoup de clichés et de stéréotypes nationaux ? Finalement, ce qui compte le plus dans le transfert de l'humour, ce n'est pas la différence

entre les langues en jeu, mais l'écart cognitif entre la connaissance nécessaire pour comprendre et apprécier un texte, et la connaissance que le public final est censé avoir. Autrement dit, il faut comprendre si le type d'humour présent dans le texte source est susceptible d'avoir la même valeur et le même effet dans la langue cible de manière à être transposé tel quel, ou bien, s'il doit être manipulé et adapté à la culture d'arrivée.

Dès lors que les conventions, les attentes et les règles du jeu social sont souvent spécifiques d'un groupe ou d'un milieu culturel (Vandaele 2010 : 149), l'échec traductionnel, qui se concrétise dans une transposition inapte à éveiller le rire dans les destinataires, n'est pas toujours imputable à des carences ou à des compétences inadéquates de la part du traducteur, mais il peut tenir au manque de connaissances préalables de l'univers culturel de départ chez la communauté d'accueil, aboutissant à une non compréhension du message original et à la non réussite de la traduction (Martínez Sierra 2003 : 749). Par ailleurs, la neutralisation d'un contenu humoristique, satirique ou transgressif, relié par exemple à un jeu de langue, peut être déterminée non par des facteurs strictement linguistiques, mais plutôt par des raisons éthiques, morales ou idéologiques (Vandaele 2011 : 181).

Sur le plan pragmatique, afin que la boutade humoristique produise l'effet souhaité, c'est-à-dire déclencher le divertissement et/ou le rire, il est évidemment nécessaire qu'une connivence s'établisse entre les interlocuteurs et qu'ils possèdent un savoir implicite partagé, couvrant la compétence linguistique, poétique, pragmatique et socioculturelle ; c'est justement cet arrière-plan culturel commun qui crée chez les récepteurs une série d'attentes concernant la sphère des références sociales, culturelles et idéologiques. Un aspect souligné par Bergson dans son célèbre essai *Le rire* (1900 : 11) : "le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires". L'objectif prioritaire à atteindre lors de la traduction des traits humoristiques d'une langue dans une autre est donc l'équivalence perlocutoire, c'est-à-dire susciter la même réaction dans les destinataires, conserver la même force pragmatique.

Lorsqu'on a affaire à un texte multisémiotique comme c'est le cas d'une BD, où l'image est indissociable de la lettre, les difficultés incontournables auxquelles est confronté le traducteur dans la reconstitution de l'humour vont s'ajouter aux contraintes propres à ce moyen d'expression 'hybride' parmi les plus caractéristiques de la culture contemporaine (pour les spécificités de la BD et les enjeux traductifs y liés, cf. Podeur 2012 ; Rollo 2012 ; Zanettin 2008).

Dans un tel genre textuel, l'humour ne repose pas seulement sur les contradictions exprimées par les unités verbales mais aussi sur la complémentarité

entre signes visuels et verbaux, le tout s'inscrivant dans une structure narrative spécifique ; c'est le produit d'une variation incessante de thèmes et de sujets récurrents au sein d'un cadre narratif bien défini. Surtout dans les longues séries, l'humour n'est pas circonscrit à des points précis de la narration mais devient une propriété générale du texte sur le plan verbo-iconique (Zanettin 2010 : 43-44).

Ainsi peut-on affirmer que la traduction de la BD partage plusieurs traits avec la traduction audiovisuelle (TAV), en premier lieu pour l'intégration des codes verbaux et non verbaux dans un langage unitaire, de manière à créer une unité multidimensionnelle, où la composante visuelle conditionne le transfert de l'élément verbal.

Like cinema and theatre, comics are a syncretic semiotic environment, encompassing texts, media and discourses. In comics, different semiotic systems are co-present and interplay at different levels, and are culturally determined along dimensions of space and time (Zanettin 2008 : 13).

Le texte et l'image peuvent se compléter et se renforcer réciproquement, ou bien, se contredire l'un l'autre ; de même, les jeux verbaux peuvent être soutenus par les signes non verbaux ou jouer tout simplement un rôle de support des jeux iconiques (Kaindl 2010 : 39).

C'est en raison de cette coprésence du plan verbal et du plan iconique que, vers la fin des années 80, des chercheurs comme Mayoral, Kelly et Gallardo (1986, 1988) ont étendu le concept de *traducción subordinada* ou *constrained translation* (introduit par Titford en 1982 pour qualifier le sous-titrage) à d'autres types de traduction tels que le doublage, l'interprétation simultanée de films, la traduction de bandes dessinées et de textes publicitaires, caractérisés par différents degrés de contrainte.

Ce concept est jusqu'à présent très répandu en TAV ou dans la traduction d'une BD, où les solutions traductives les plus réussies sont justement celles qui parviennent à respecter les limites (spatiales ou temporelles) imposées par le médium² et à harmoniser le double canal communicatif. En fait, ainsi que le souligne Zabalbeascoa (1997 : 330), toute traduction en tant que telle, qu'il

2. Il faut quand même préciser, à ce sujet, que, même si le langage verbal est la composante principale sur laquelle le traducteur d'une BD peut intervenir, il n'en est pas pour autant la seule, comme on a coutume de croire, vu que les modernes technologies informatiques et les programmes graphiques de plus en plus sophistiqués permettent d'effectuer des manipulations même sur le plan visuel (dessins, couleurs, mise en page, taille des bulles, changement du lettrage). Cette opération demeure néanmoins peu fréquente pour des questions de temps et de coûts extra ainsi que pour des raisons stylistiques.

s'agisse d'un texte écrit ou multimodal, est conditionnée par des contraintes, selon différentes modalités et différents facteurs.

Par ailleurs, notamment en ce qui concerne une BD, il faut voir l'image comme un élément constitutif du texte, qui participe à la création du sens et qui devient au besoin une source d'humour (ce qui sera mieux illustré par les exemples de notre corpus), plutôt que comme une contrainte extérieure à laquelle le traducteur, un "enquêteur intersémiotique" (*semiotic investigator*) selon la définition de Celotti (2008), doit se soumettre passivement.

2.1. Modalités de traduction de l'humour

Comme on vient de le remarquer au sujet des recherches linguistiques concernant l'humour, les traductologues qui s'occupent des difficultés traductives inhérentes à une BD privilégient souvent le code verbal *strictu sensu* – jeux de mots, assonances, etc. – comme source principale des effets comiques, en négligeant d'autres facteurs, tels que l'ironie, les stéréotypes sociaux, les références explicites à la culture d'origine. En plus, on tend à sous-estimer le potentiel expressif des signes non verbaux – les images, dans notre cas –, qui font partie intégrante de ce type de texte sémiotiquement complexe et, donc, du processus de transfert traductif.

L'humour verbal, transmis prioritairement par le mécanisme verbal, n'est qu'une des facettes, quoique la plus évidente, de ce phénomène polyédrique, à côté de l'humour linguistico-culturel, caractérisé par une interaction entre éléments verbaux et culturels, et de l'humour visuel, véhiculé par le plan iconique (cf. Antonini & Chiaro 2005, Bucaria 2007). Il ressort de là qu'il est indispensable d'adopter une approche traductive plus globale, prenant en considération les multiples implications multimodales de la BD, ainsi que le suggère Kaindl (2004 : 174 sqq.) qui, à partir de la distinction entre humour monomodal (basé soit sur le code verbal³ soit sur le code iconique) et multimodal (relevant d'une combinaison des deux codes), envisage différentes modalités traductives : la traduction, qui s'articule à son tour en plusieurs options, l'humour monomodal et l'humour multimodal pouvant être traduits à chaque fois par un type ou par l'autre, et la non-traduction (omission des traits humoristiques, avec inévitable entropie et appauvrissement de l'effet comique global), faute d'équivalents adéquats aptes à préserver l'esprit du texte de départ.

Il peut également arriver que l'on introduise des éléments d'humour dans des points différents du texte cible en vue de combler d'éventuels vides

3. Nous entendons par là l'humour verbal proprement dit et l'humour linguistico-culturel, les deux formes étant transmises par le biais de la communication verbale.

traductifs dans d'autres passages du texte source et de suppléer, ainsi faisant, à la perte de la charge humoristique.

En bref, on peut avoir les combinaisons suivantes :

- a) Humour monomodal > Humour monomodal
- b) Humour monomodal > Humour multimodal
- c) Humour monomodal > Pas d'humour
- d) Humour multimodal > Humour multimodal
- e) Humour multimodal > Humour monomodal
- f) Humour multimodal > Pas d'humour
- g) Pas d'humour > Humour monomodal
- h) Pas d'humour > Humour multimodal

On peut éventuellement avoir recours à des ajouts explicatifs (notes ou précisions insérées dans l'apparat paratextuel) visant à éclaircir les dissymétries et les incohérences humoristiques, mais cela risque de compromettre la réussite de la boutade, qui trouve dans l'immédiateté et dans la concision l'un de ses points de force.

Quel que soit le véhicule prioritaire de l'humour, il faut toujours tenir à l'esprit que les implicites culturels et idéologiques sont constamment en éveil dans la création de l'atmosphère comique, dans les allusions parodiques, dans l'effet caricatural ou sarcastique. Il incombe au traducteur de saisir les différents aspects qui sous-tendent le récit graphique et de mettre en œuvre les stratégies les plus convenables pour ne pas altérer l'ambiance humoristique de l'histoire, tout en assurant l'accessibilité et la réception du produit chez le public cible.

3. *Agrippine* : présentation de la série

Entrons maintenant dans le vif de notre travail avec la présentation d'*Agrippine*, série phare de la bande dessinée d'humour, que l'on reconnaît à plein titre comme le chef d'œuvre de Claire Bretécher. Réalisée depuis 1988 jusqu'à 2009, d'abord éditée par l'auteure en albums, puis rééditée par *Dargaud*, la série, qui compte huit tomes publiés en France, dépeint avec verve et vivacité, d'un ton visiblement caricatural, les dilemmes existentiels d'une adolescente gâtée et pestifère des années quatre-vingt-dix qui traîne son mal de vivre à la vaine recherche d'une identité et du sens de la vie, sur le fond d'un milieu parisien 'bobo'⁴ coïncé entre existentialisme et société de consommation.

4. Le terme *bobo*, contraction de 'bourgeois-bohème', a été introduit en 2000 par l'américain David Brooks, auteur de *Bobos in Paradise : The New Upper Class and How They Got There*, pour décrire la mutation de son propre groupe social : les yuppies des années 1980, dont

Fille pas très jolie, paresseuse, désenchantée, égoïste, parfois odieuse et malgré tout captivante, perpétuellement tiraillée entre des parents trop laxistes, un petit frère qu'elle trouve insupportable, des copines inséparables avec qui elle fait de longs bavardages et un éternel prétendant rejeté qui joue le philosophe, Agrippine, l'héroïne éponyme de la série dont le nom évoque la célèbre empoisonneuse romaine, est un excellent prototype de l'adolescent en révolte, avant tout préoccupé de paraître et de séduire. Les adultes, quant à eux, sont souvent représentés comme des hippies d'un certain âge qui veulent garder leur illusion de liberté d'esprit et d'un monde meilleur, tout en menant une vie étriquée et médiocre. En définitive, les personnages bretécheriens se configurent comme des caricatures de la société moderne, tournant également en dérision la génération soixante-huitarde : ce sont là les victimes – la cible – de l'humour audace et mordant de Bretécher.

En Italie, la série débute dans la revue *Linus* et est ensuite recueillie en volumes par Bompiani, Comic Art et Comma 22. Trois albums ont été publiés : *Agrippine*, le premier volume de la série sorti en 1988, traduit et publié par Bompiani en 1990 sous le titre d'*Agrippina* ; *Les Combats d'Agrippine*, troisième volume sorti en 1993, publié par Comic Art en 1997 sous le titre de *I conflitti di Agrippina* et par Comma 22 en 2010 sous le titre de *Le battaglie di Agrippina* ; *Agrippine déconfite*, le huitième et dernier album de la série sorti en 2009, publié par Comma 22 en 2011 sous le titre d'*Agrippina sbaragliata*.

Par l'intérêt qu'elle réserve à l'actualité des mœurs et aux évolutions sociétales, Claire Bretécher s'impose au fil de ses histoires comme l'une des plus grandes humoristes-sociologues du 9^e art. En 1976 Roland Barthes l'a définie "le meilleur sociologue français de l'année", même si la dessinatrice se défend de toute prétention sociologique, ses dessins relevant, plus que du sens aigu de l'observation, "du sentiment d'appartenir à un groupe social" (Festraëts 2009) ; c'est à partir d'elle-même, de ses réactions personnelles et de ses propres travers – qui s'avèrent enfin communs à un grand nombre de personnes – qu'elle construit ses personnages. Ironie, la sagacité et l'humour grinçant sont des éléments immanquables dans sa riche production, qui s'adresse à un public de lecteurs assez hétérogène quant aux tranches d'âge.

Les thématiques abordées dans la série dont il est question ici sont nombreuses : la curiosité vis-à-vis de la sexualité, l'apparence à tout prix (d'où le recours à la chirurgie esthétique), les relations humaines, le conformisme de

le mode de vie bourgeois se serait hybridé avec les valeurs bohèmes de la contre-culture des années 1960-1970. En France, le terme a plutôt une acception dépréciative et est utilisé pour désigner des personnes aisées se proclamant de gauche mais dont les actes sont contradictoires avec les valeurs qu'ils défendent.

l'anticonformisme, le snobisme des intellectuels ; autant de sujets socialement et idéologiquement sensibles, approchés avec un humour caustique mais aussi avec une veine de tendresse cachée. En effet, bien que l'auteure décline toute appartenance politique et qu'elle ne se réclame d'aucune idéologie, le féminisme, la libération sexuelle, la parentalité et la filiation sont des thèmes qui reviennent à plusieurs reprises dans ses albums et qui peuvent susciter des réactions discordantes chez les récepteurs. D'ailleurs, la sexualité est, avec la religion et la politique, l'une des trois formes d'humour les plus politiquement incorrectes (Chiaro 2010 : 19).

Sans aucun doute, le trait distinctif d'*Agrippine* réside dans l'usage d'une novlangue, un vocabulaire singulier, rapide, effervescent, à la fois mystérieux et amusant, qui est une parodie de l'argot contemporain, en partie vrai et en partie inventé. La force créative de ce langage s'appuie sur des formules-choc, des expressions bouffonnes et colorées, des mots en verlan, qui jalonnent les aventures des personnages et les situations drolatiques dans lesquelles ils interagissent. Les incessantes cascades verbales des protagonistes, tout en frappant les premières l'attention du lecteur, se fondent avec les illustrations et laissent filtrer la vision humoristique et caricaturale de la société que la dessinatrice veut transmettre.

3.1. Analyse du corpus : stratégies traductives en œuvre

Les exemples qui constituent notre corpus sont tirés des trois albums de la série qui ont été traduits en italien. Le premier tome, *Agrippine*, nous introduit dans l'univers de l'adolescence incarné par la jeune héroïne, nous faisons donc connaissance avec les personnages et leur vocabulaire particulier. Dans *Les combats d'Agrippine*, la jeune fille est aux prises avec ses premiers amours, ses préoccupations futiles et ses petits conflits quotidiens. Vingt ans après la parution du premier album, avec *Agrippine déconfite* Claire Bretécher sait réinventer l'air du temps, tout en gardant le fil rouge de la série : retracer les clichés d'une génération pour mieux les ridiculiser, avec une attention constante vers l'univers féminin. Nous retrouvons Agrippine presque dépassée par les événements : ses parents vont divorcer, ce qui réveille leur érotisme ; son petit frère Biron traverse une phase transsexuelle et s'habille avec des vêtements féminins ; son arrière-grand-mère Zonzon s'enfuit dans son monde, et en dernier, mais non par ordre d'importance, le produit du moment, à savoir des boots en 'tatou stressé' qu'Agrippine veut avoir à tout prix, se transforment d'objet de désir en objet de dispute féroce avec Mamie, sa grand-mère, qui se fait ensuite passer pour morte (on découvrira enfin qu'elle n'est pas la défunte qu'on croit).

Les planches analysées pullulent d'expressions piquantes et incisives, souvent injurieuses, qui reflètent les personnalités des protagonistes et renvoient au scénario culturel et idéologique représenté ; une case après l'autre, comme dans une séquence de photographies, c'est l'image de la bourgeoisie parisienne, saisie pendant un laps de temps d'une vingtaine d'années, que l'on voit défiler sous nos yeux, avec ses tics, ses postures, ses névroses et ses interrogations qui finissent par acquiescer, sous certains aspects, un écho plus vaste, dépassant les frontières françaises. C'est là l'atout des histoires de Claire Bretécher : les lecteurs s'amuse et rient parce qu'ils retrouvent, dans le caractère des personnages, des traits avec lesquels ils peuvent s'identifier.

La comparaison des albums français et des versions italiennes nous a permis de relever plusieurs exemples très intéressants sur le plan traductif ; partant du constat que chaque planche est trempée dans la veine humoristique et caricaturale qui marque la série, nous avons ici retenu quelques cas d'étude plus significatifs, susceptibles de prouver la variété de stratégies traductives possibles en fonction du type d'humour.

a. *Humour monomodal* > *Humour monomodal*

(1) Exemple 1

Agrippine : <i>maman please... il y a environ trois cent mille ans qu'on ne dit plus "génial"</i>	Agrippina: <i>mamma, please... saranno trecentomila anni che non si dice più "geniale"</i>
Mère : <i>je sais je sais on dit "giga"</i>	Madre: <i>lo so, lo so, si dice "figo"</i>
Mère : <i>un giga coup de pied au cul ça s'inscrit dans le contexte ? [...] non, j'essaie de comprendre alors : un concert giga, un giga plan ? d'accord : un giga gigot ? bien : une giga interaction un giga menu ?</i>	Madre: <i>un calcio nel sedere "figo" si inserisce nel contesto? [...] no, cerco di capire, allora : un concerto figo, un progetto figo? d'accordo : un fico figo? bene : un film figo, un menù figo?</i>
Agrippine : <i>THEU [elle rit] continue à dire génial maman (Agrippine, Feeling, p. 5)</i>	Agrippina: <i>THE' [ride] continua a dire geniale, mamma (Agrippina, Feeling, p. 7)</i>

(2) Exemple 2

Agrippine : <i>maman... ce n'est pas pour critiquer... P... la famille one-mariage, peut-être que c'est looké mais honnêtement, c'est douloureux pour les études (Agrippine, Cantique, p. 23)</i>	Agrippina: <i>mamma... non è per criticare... / ...la famiglia monomatrmoniale sarà anche di moda, ma per gli studi è un disastro (Agrippina, Cantico, p. 25)</i>
---	---

5. Nous signalerons par une barre oblique le passage d'une case (ou vignette) à l'autre.

(3) Exemple 3

<p>Agrippine : <i>ptain pourtant personne peut dire que je suis en stage près du binion en mal de call / [...] / les morues prises de tête j'en connais des baquets doublés coquillettes et pas pour amûr lyrique / [...] / pourquoi les gnolguis xéroxent tout leur comporte sur des gourous baveux ça persécute à force / [...] / il serait cool de stopper la mantra du jalmince parce qu'instincto je le sens dommage à mort / il brioche la méringue même si ça chagrine le goémon et après il griffe à la poupée (Les combats d'Agrippine, Enigme, p. 28)</i></p>	<p>Agrippina: <i>incidunque eppure nessuno può asserfare che non sto facendo uno stage di propizio cornamusa, tantoquanto i calli, arrivando in strutto, dolgono / [...] / ne conosco a secchiate di zoccolette tutte imbellettugne, e sta' sicura che non vanno in preda dell'amore stilnobovista / [...] / ma perché i facocerotti ricopiano pari pari tutto l'atteggiamento sui mentori bavanti, è una calendizione / [...] / sarebbe gagliostro inverrompare il mantra della gelosudine, perché d'istinto mi spiace altrucchio / ma lui no, lui cornetta la meringa anche se il dolore è grande, tipo Goemon di Lupin, e poi graffia la bambetta (Le battaglie di Agrippina, Pregnanza, p. 30)</i></p>
---	--

On a là une série d'exemples d'humour verbal, qui reste manifestement le plus productif, déclenché par un parler jeune, très vif et immédiat, en constante évolution, comme le montre bien le dialogue entre Agrippine et sa mère dans l'exemple 1. On peut également noter la fréquence d'emprunts et de calques anglais, tantôt gardés dans la traduction (*please*, exemple 1) tantôt remplacés par les équivalents italiens (*one-mariage* = 'monomatrimoniale', *looké* = 'di moda', exemple 2) ou par des mots déformés (*cool* = 'gagliostro' au lieu de 'gagliardo', *stopper* = 'inverrompare' pour 'interrompere', exemple 3) qui suscitent l'hilarité et s'intègrent parfaitement dans le jargon typique d'Agrippine.

La planche *Enigme* (exemple 3) est exemplaire de la novlangue de la série : un langage extrêmement hermétique et allusif, dont la traduction en italien exige une grande habileté pour conserver le même niveau linguistique et le même impact humoristique. Face aux mécanismes de déformation argotique (suffixation, apocope, syncope), associés à la création verbale, la traductrice italienne fait preuve d'une inventivité tout aussi riche et met en œuvre de véritables acrobaties linguistiques, passant également par des procédés d'étouffement, au point que le texte cible est plus long que le texte source. Parmi les choix dignes de note, signalons l'emploi du syntagme 'amore stilnobovista' comme traduisant de l'expression *amûr* (contraction d'*amour*) *lyrique*, avec une claire référence au courant poétique italien du 'Dolce stil novo', mais où l'introduction de la syllabe 'bo', altérant la forme adjectivale standard, semble évoquer phonétiquement la sonorité de l'adjectif 'bovino' (*bovin*). Une autre solution traductive efficace concerne le mot commun *goémon*, désignant des algues marines ramassées sur les plages ou récoltées par coupe à marée basse,

utilisées comme engrais ; le terme n'est pas traduit par son correspondant italien 'varech', mais par le nom propre Goemon, un personnage de fiction de la série manga *Lupin III*, en le cas d'espèce un samouraï au caractère calme et réfléchi, réputé pour son incroyable talent au maniement du sabre. On a donc un renvoi intertextuel à une autre série de BD japonaise très connue en Italie, d'où l'on a tiré plusieurs versions d'animation.

(4) Exemple 4

Agrippine : <i>c'est un conflit de canards</i>	Agrippina: gli alieni sono gli alieni
Mère : COIN	Madre: FONO
Agrippine : <i>ouap !... tu as entendu mamoute ? / t'as entendu ? j'ai fait un jeu de mots, t'as entendu ? "conflit, confit" "conflit de canard" t'as dégluti ? (Agrippine déconfite, p. 50)</i>	Agrippina: aap! hai sentito, mami? / hai sentito? È un messaggio cifrato, cerca di chiamare a casa, è e.t.! L'hai inghiottito? (Agrippina sbaragliata, p. 108)

En voilà un autre exemple d'humour linguistique reposant sur un jeu de mots paronymique en français, soumis à une adaptation linguistico-culturelle en italien : le son strident de la puce justifie une référence aux extraterrestres et au film de science-fiction réalisé par Steven Spielberg, *E.T. L'extra-terrestre* (1982), très populaire en Italie et donc plus facile d'accès au niveau conceptuel.

(5) Exemple 5

Agrippine : <i>je ne prends pas Visa... tu n'aurais pas une vieille chose pourrie, genre Gold ? (Agrippine, Refrain, p. 7)</i>	Agrippina: non prendo Visa... non avresti l'American Express? (Agrippina, Ritornello, p. 9)
--	---

(6) Exemple 6

Modern : <i>il y a plus giga... le flot n'est pas tout dans la vie</i>	Modern: i soldi non sono tutto nella vita
Agrippine : <i>arrête / tu pourrais faire passer six zéros sur ton compte tu ne le ferais pas ?</i>	Agrippina: piantala / potresti mettere sei zeri sul tuo conto, non lo faresti?
Modern : <i>nega [...]</i>	Modern: macché [...]
Agrippine : <i>Je peux téléphoner ?</i>	Agrippina: Posso telefonare?
Modern : <i>dans l'entrée / deux francs (Agrippine, Le cerveau, p. 11)</i>	Modern: in anticamera / due franchi (Agrippina, Il cervello, p. 13)

(7) Exemple 7

Agrippine : <i>tante Gugu m'a filé un pascal</i>	Agrippina: la zia Gugu mi ha regalato un cinquecentone
Père : <i>remarque c'est nice d'elle</i>	Padre: carino da parte sua
Agrippine : <i>mais que veux-tu que je croque avec un pascal ? les gens sont d'un rat papa ! (Agrippine, Pourboire, p. 12)</i>	Agrippina: ma che vuoi che ci faccia con un cinquecentone? La gente è di un turchio, papà! (Agrippina, Mancìa, p. 14)

Dans les exemples 5-7, on est en présence de l'humour de situation. L'argent est un sujet récurrent autour duquel on construit des boutades humoristiques, où l'on respire le climat social et générationnel de l'époque que Claire Bretécher a immortalisée par son crayon, en particulier à propos des adolescents pour qui l'argent est une valeur incontournable, non seulement pour une fille comme Agrippine, proverbialement égoïste (une Gold Card American Express, en tant que carte sans plafond prédéterminé des dépenses, lui convient beaucoup plus qu'une carte bancaire Visa classique), mais aussi pour un pseudo-anticonformiste comme Modern Mesclun, qui n'est pas exempt de calculs mesquins.

Lors du passage traductif, l'effet humoristique est assuré par la situation elle-même ; il faut pourtant enregistrer un décalage diaphasique dû à la standardisation en italien de termes français relevant du registre familier ou argotique, comme *flot*, *filer*, *croquer avec un pascal*.

(8) Exemple 8

Mamie : <i>je t'avais dit que c'était pas gagné Jean-Million</i>	Nonna: te l'avevo detto che era dura, Gianmilione
Tonton Jean-Mi : <i>combien de fois te l'ai-je dit ?</i>	Zio Gianni: quante volte te lo devo dire! Non chiamarmi Gianmilione
Agrippine : <i>appelle-le Jean-Couillon ça y ira comme à une banane sa peau (Agrippine déconfite, p. 51)</i>	Agrippina: chiamalo Giancoglione, gli calza a pisello (Agrippina sbaragliata, p. 101)

En revanche, dans le dialogue ci-dessus, où l'original joue sur l'association sémantique entre *couillon* et *banane* en ce sens populaire de 'nigaud, naïf, benêt' (le mot *banane*, renvoyant à une imagerie sexuelle, peut avoir aussi une connotation dans des expressions plus vulgaires), on crée en italien, par une intervention très réussie sur le plan traductif, un calembour phonique *in absentia* jouant sur l'assonance entre 'pennello', utilisé dans l'expression 'calzare a pennello' (*aller à merveille / à ravir / à la perfection*) et 'pisello', dans son

acception populaire d'organe sexuel masculin (*zizi*) ; le texte cible y gagne en hilarité et en humour.

(9) Exemple 9

Agrippine : <i>en anglais c'est pas de ma faute si la prof a encore raté sa fécondation in vitro</i> (Agrippine, <i>Stances</i> , p. 39)	Agrippina: in inglese non è colpa mia se la prof è andata in menopausa (Agrippina, <i>Stanze</i> , p. 41)
--	---

Dans ce cas, touchant la sphère sexuelle, la traduction italienne remplace la référence à la fécondation in vitro par un phénomène naturel pour toutes les femmes d'un certain âge, la ménopause, probablement parce qu'il s'agit d'un sujet tabou – ou en tout cas peu familier – en Italie du point de vue culturel, idéologique et surtout éthique à cette époque-là (rappelons que l'album *Agrippine*, datant de 1988, a été traduit en 1990, alors qu'en 1982 était déjà né le premier bébé français au moyen de cette nouvelle technique de procréation artificielle). En optant pour une substitution, on évite de forcer la sensibilité et la compréhensibilité du public cible, tout en gardant la qualité humoristique de la phrase.

(10) Exemple 10

Mamie [adressée à sa fille] : <i>oh quand même, c'est ton frère, ton fils que j'ai nourri de mon lait</i>	Nonna [rivolta a sua figlia]: ma insomma, è pur sempre tuo fratello, mio figlio, del mio stesso latte
Agrippine : <i>ben c'est même pas vrai pasque t'as toujours dit que t'avais jamais donné le sein à un bébé de moins de 25 ans</i> (Agrippine <i>déconfite</i> , p. 51)	Agrippina: non è vero, ci hai sempre detto che non hai mai dato il seno a un bambino sotto i 25 anni (Agrippina <i>sbaragliata</i> , p. 101)

Encore un exemple d'humour à caractère sexuel, parfaitement compréhensible en italien, et donc traduit littéralement.

(11) Exemple 11

Bergère : <i>n'empêche tu as de la chance qu'il y ait de la fois dans ta famille</i>	Bergère: comunque sei fortunata ad avere la fede in famiglia
Agrippine : <i>tu veux rire ?</i>	Agrippina: in che senso?
Bergère : <i>dans la mienne ils croient absolument à rien</i>	Bergère: a casa mia non credono assolutamente a niente

Agrippine : <i>les miens non plus ils croient à rien / par exemple tiens : maman ne croit même plus à la thalasso hein maman ?</i>	Agrippina: <i>nemmeno i miei credono a niente / per esempio, guarda la mamma non crede nemmeno alla talassoterapia, vero mamma?</i>
Mère : <i>LA CHAIR EST TRISTE HÉLAS ET J'AI EU TOUS LES LIFTS</i>	Madre: <i>LA CARNE È TRISTA AHIMÉ, E IL BOTOX SOLO ILLUDE, TIÉ!</i>
Agrippine : <i>Tu veux ma médaille miraculeuse ? (Les combats d'Agrippine, Miracles, p. 24)</i>	Madre: <i>Lo vuoi il mio amuleto miracoloso? (Le battaglie di Agrippina, Miracoli, p. 26)</i>

Enfin, un cas d'humour linguistique avec des références à la sphère religieuse : la médaille de la Vierge de Czestochowa que la tante d'Agrippine lui a apportée de Hongrie fournit l'occasion de parler de foi religieuse, mais on se rend vite

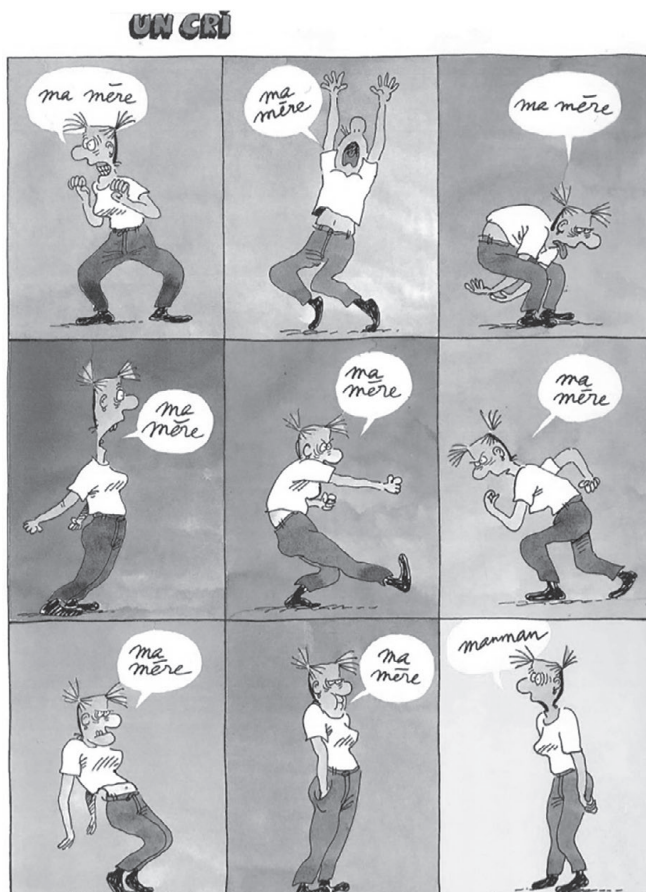


Figure 1.

compte que la seule religion pour Agrippine et sa mère est l'apparence, le soin du corps et non pas de l'âme. L'expression *La chair est triste* (et ce en dépit d'innombrables traitements de lifting), traduite littéralement 'La carne è trista', constitue un jeu verbal avec allusion à l'expression évangélique 'La chaire est faible' ; l'humour dérive du contraste entre le plan religieux évoqué par le dialogue et le niveau purement matériel de la conversation. À cet égard, il faut remarquer que dans la traduction italienne, le mot *médaille* est remplacé par 'amuleto' (*amulette*), sans doute pour atténuer la valeur religieuse de l'objet et accentuer le sens profane qu'Agrippine lui accorde.

Des épisodes ci-dessus il ressort comment les connotations idéologiques sont toujours latentes, même dans des situations apparemment simples et drôles, soulignant les contradictions et les ambivalences d'une génération en suspens.

Concernant ce premier type de modalité traductive, il est également intéressant de noter que certaines planches sont caractérisées par la présence presque exclusive d'images, sans énonciation verbale (on voit, par exemple, Agrippine obsédée par son corps) ; dans ces cas, l'humour monomodal repose sur les stimuli visuels et la transposition ne nécessite pas d'interventions au niveau linguistique. Il y a aussi un exemple d'humour visuel reposant sur l'intertextualité picturale : la planche *Un cri* dans l'album *Les combats d'Agrippine* (p. 33) – *Lurlo* (p. 35) pour la version italienne – est une allusion parodique au célèbre tableau *Le Cri* de Munch, symbolisant l'homme moderne emporté par une crise d'angoisse existentielle ; chaque case nous montre Agrippine qui crie sans cesse *ma mère* et, dans la neuvième case, *maman* (en italien, 'mia madre' et enfin 'mamma').

b. Humour monomodal > Humour multimodal

(12) Exemple 12

Agrippine : <i>oh ça va Rouge Gorge on connaît ton trip</i>	Agrippina: senti Tettirossa, dacci un taglio prima di cominciare eh
Psyché Chia : <i>on sait que c'est toi la plus canon</i>	Psyché Chia: lo sappiamo che sei tu la bomba sexy
Rouge-Gorge : <i>et alors ? j'en fais pas un miroton à l'ail (Les combats d'Agrippine, Stars, p. 30)</i>	Tettirossa: e allora? io non sto mica a farlo pesare sulle bocce di nessuna (<i>Le battaglie di Agrippina, Stars, p. 32</i>)

Dans ce cas, où l'humour de l'original joue essentiellement sur le plan verbal, on peut observer qu'à l'expression familière *j'en fais pas un miroton à l'ail* ('je ne fais pas d'histoires') fait de contrepoids en italien 'io non sto mica a farlo pesare

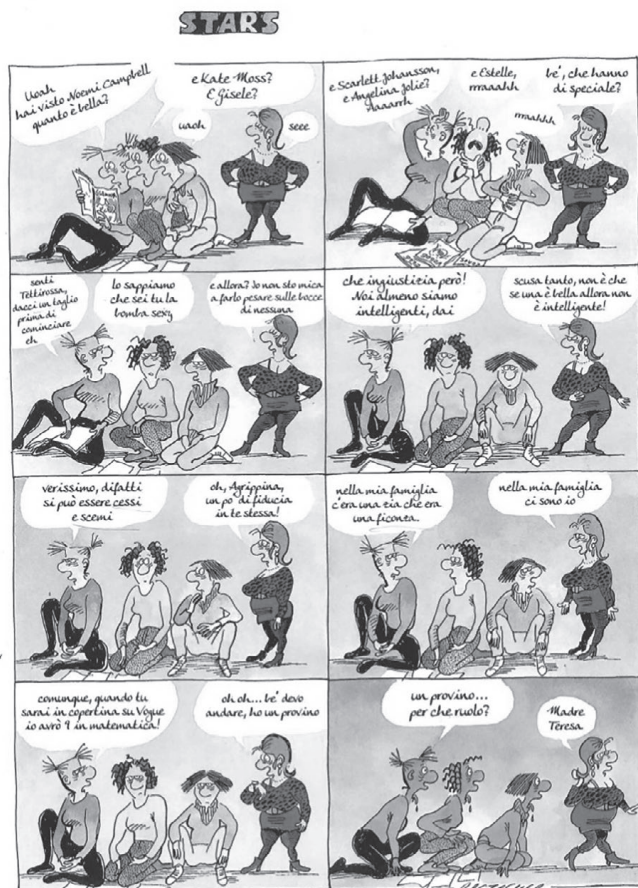


Figure 2.

sulle bocce di nessuna', avec une allusion explicite aux formes rebondies de la jeune fille ('bocce' = *tétons*) qui veut devenir top model quoiqu'elle soit bien en chair, comme l'évoque aussi la traduction de son nom. La version italienne exploite davantage le lien avec le plan visuel qui devient donc plus fécond.

Nous retrouvons un autre exemple d'humour multimodal en italien dans l'album *Le battaglie di Agrippina* : la traduction du titre de la planche *Attacco* (*Les combats d'Agrippine*, p. 17) par *Guardati le spalle* (p. 19), c'est-à-dire 'regarde derrière toi', ajoute une composante verbale à l'humour véhiculé uniquement par les images, où l'on voit un garçon suivre Agrippine, qui porte des jeans déchirés, et dessiner des yeux sur ses fesses, pendant qu'elle est absorbée devant une vitrine.

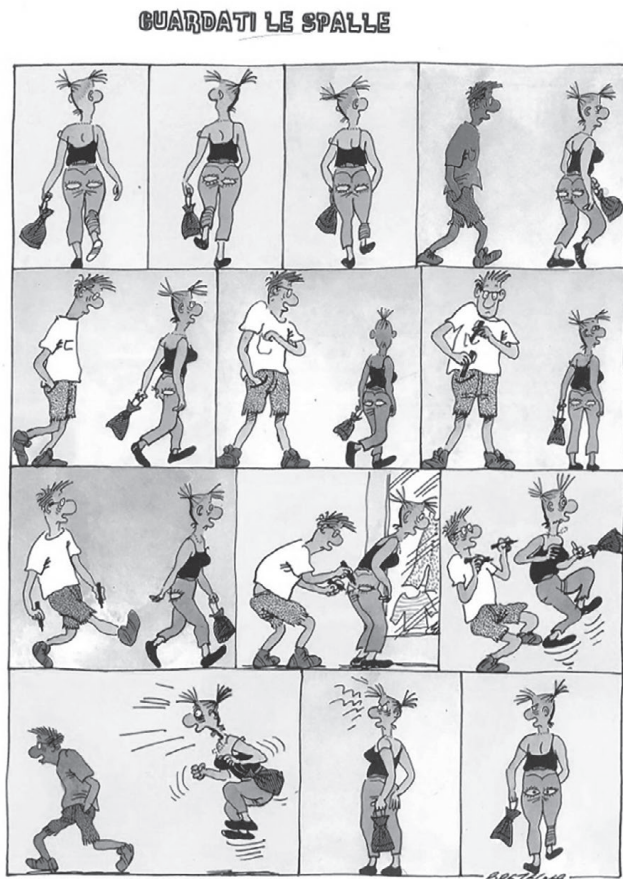


Figure 3.

c. *Humour monomodal > Pas d'humour*

(13) Exemple 13

Bergère : <i>il te roule des gades ?</i>	Bergère: <i>vi baciате?</i>
Agrippine : <i>même à toi je n'aime pas tellement parler de ça... je suis trop prude comme pouffe</i> (Agrippine, Hymne, p. 15)	Agrippina: <i>non mi piace parlare di queste cose... neanche con te</i> (Agrippina, Inno, p. 17)

Ci-dessus, un cas parmi d'autres où la transposition en italien entraîne un glissement vers une solution normalisée et plus neutre (l'expression argotique *rouler*

des gades, 'baciare con la lingua', cède la place au verbe standard 'baciare(si)', (s)*embrasser*), accompagnée de l'omission du dernier énoncé, qui condense la portée humoristique de la réplique : en effet, Agrippine est bien loin d'être une fille prudente et réservée. Le résultat est inévitablement une traduction plus pauvre sur le plan humoristique.

(14) Exemple 14

Bergère : <i>et comme tu es sous-ex ça va tomber sur un black et là bonjour le Pen... t'as la honte !</i>	Bergère: e siccome sei sfigato andrà a finire su un negro e farai la figura del razzista!
Modern : ça me prend vapeur de discuter avec des pouffes qu'ont rien sous l'Oréal salut (<i>Agrippine, Le geste</i> , p. 33)	Modern: mi girano le balle a discutere con delle tipe che non hanno un briciolo di cervello, addio (<i>Agrippina, Il gesto</i> , p. 35)

La première réplique nous offre un exemple emblématique d'humour linguistico-culturel, neutralisé en italien. L'exclamation ironique *bonjour le Pen* relie l'image du nègre à celle de Jean-Marie Le Pen, homme politique français connu pour sa ligne très dure à l'égard de l'immigration en France.⁶ La traductrice italienne opte pour une adaptation qui privilégie la clarté et l'immédiateté, au détriment de la connotation culturelle et d'une ironie plus subtile. De même, l'expression *sous l'Oréal*, désignant métonymiquement le shampooining (le producteur pour le produit), donc les cheveux, et par là le cerveau, est explicitée en italien, ce qui annule le potentiel humoristique de l'original. On trouve deux occurrences de la même expression dans l'album *Agrippine déconfite* (p. 23, 42), traduites respectivement par 'sotto il rimmel' et 'in testa' (*Agrippina sbaragliata*, p. 73, 92), la première solution étant plus proche de l'original au niveau humoristique.

À remarquer enfin la suppression, dans la version italienne, de la planche intitulée *Charade* de l'album *Agrippine* (p. 45), construite sur un jeu verbal, soit une charade que l'héroïne propose à ses copains, même si elle a des difficultés à la raconter correctement : elle commence par "Long bois du moine hydrophobe oursin beur à ailes", "Long bois du bonze hydrophobe oursin de nid", enfin "Lon boit du cidre au faubourg Saint-Denis".

6. Militant de l'extrême droite, l'un des fondateurs du Front National, durant la campagne présidentielle de 1988 – année de parution de l'album *Agrippine – Le Pen* met en avant le thème de la sécurité qu'il considère comme la première liberté du citoyen.

d. Humour multimodal > Humour multimodal

(15) Exemple 15

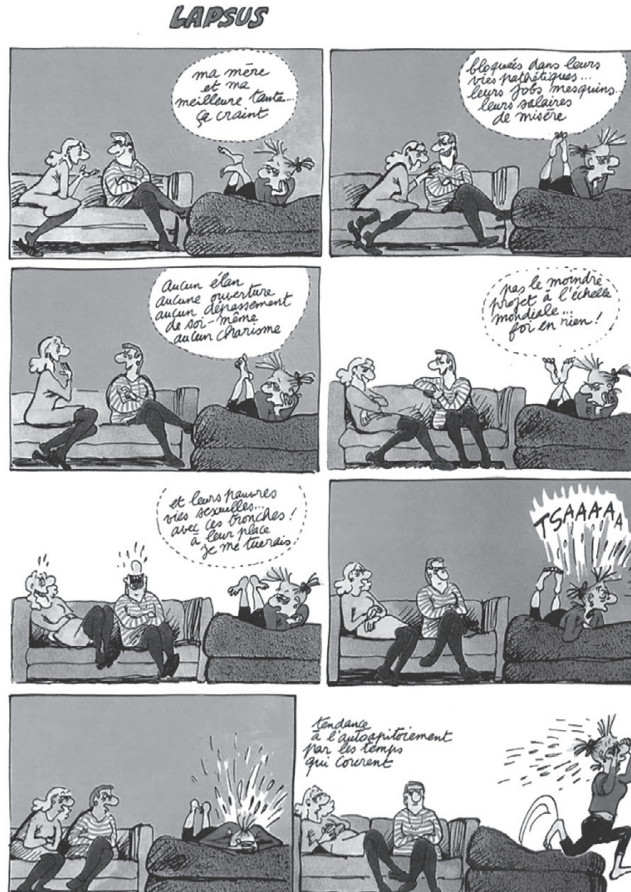


Figure 4.

Agrippine : *et leurs pauvres vies sexuelles... avec ces tronches ! à leur place je me tuerais* (Agrippine, *Lapsus*, p. 6)

Agrippina: *e le loro povere vite sessuali... con quelle facce! al loro posto mi ucciderei* (Agrippina, *Lapsus*, p. 8)

(16) Exemple 16

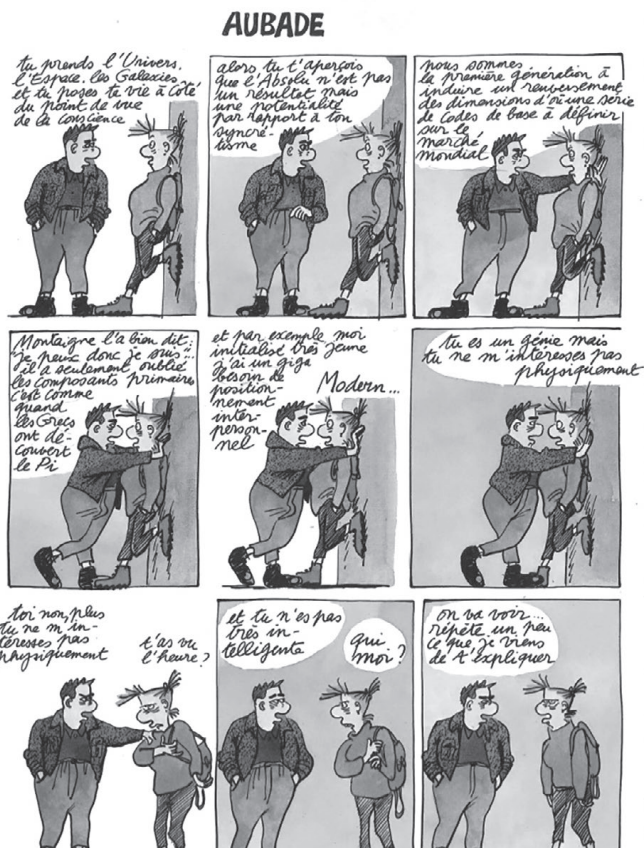


Figure 5.

<p>Modern : Montaigne l'a bien dit : "je peux donc je suis"... il a seulement oublié les composants primaires c'est comme quand les Grecs ont découvert le Pi / et par exemple moi initié très jeune j'ai un giga besoin de positionnement interpersonnel</p>	<p>Modern: del resto l'ha detto Montaigne: "posso dunque sono"... ha solo dimenticato i componenti primari / io per esempio iniziato molto giovane, ho un gran bisogno di posizionamento interpersonale</p>
<p>Agrippine : Modern... (Agrippine, Aubade, p. 8)</p>	<p>Agrippina: Modern... (Agrippina, Concerto, p. 10)</p>

(17) Exemple 17

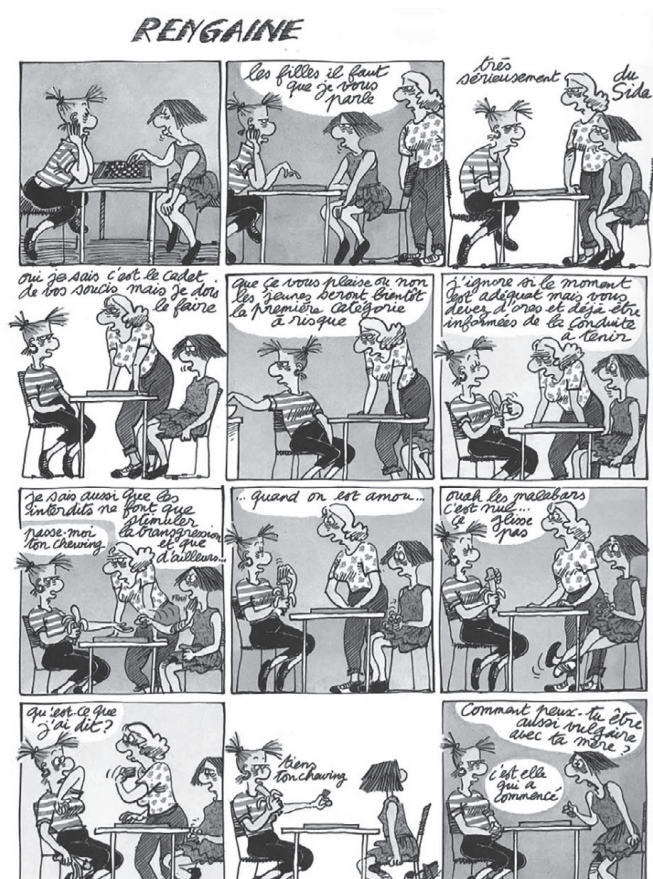


Figure 6.

Mère : les filles il faut que je vous parle / très sérieusement du Sida [...] que ça vous plaise ou non les jeunes seront bientôt la première catégorie à risque / j'ignore si le moment est adéquat mais vous devez d'ores et déjà être informées de la conduite à tenir [...]

Madre: ragazze devo parlarvi / molto seriamente dell'AIDS [...] che vi piaccia o no i giovani saranno presto la prima categoria a rischio / non so se è il momento giusto ma dovete essere informate su cosa fare [...]

Agrippine : [elle s'adresse à Bergère] passe-moi ton chewing [...] ouah les malabars c'est nul... ça glisse pas [sa mère lui donne une gifle] qu'est-ce que j'ai dit / [adressée à Bergère] tiens ton chewing

Agrippina: [si rivolge a Bergère] passami il chewing-gum [...] i "Brooklyn" fanno schifo... non scivolano [la madre la schiaffeggia] ma cos'ho detto / [rivolta a Bergère] toh

Bergère : <i>comment peux-tu être aussi vulgaire avec ta mère ?</i>	Bergère: come puoi essere così volgare con tua madre?
Agrippine : <i>c'est elle qui a commencé</i> (Agrippine, Rengaine, p. 42)	Agrippina: ha cominciato lei (Agrippine, Ritornello, p. 44)

En voilà trois cas d'humour multimodal jouant sur le double plan – verbal et iconique – aussi bien en français qu'en italien. Dans l'exemple 15, l'humour naît justement d'une combinaison sémiotique entre les pensées d'Agrippine à l'égard de la vie sexuelle de sa mère et de sa tante, et l'image où l'on voit les deux femmes, décidément très peu avenantes. On peut juste signaler une légère variation diaphasique entre le mot populaire et plus connoté *tronche* ('capoccia, zucca'), et le mot de registre standard 'faccia', qui se prête quand même, le cas échéant, à un emploi dépréciatif.

Dans l'exemple 16, on joue sur le double sens et sur l'ambiguïté de l'expression *positionnement interpersonnel*, dont l'acception abstraite de 'relation interpersonnelle au sein de la société', suggérée par les mots de Modern, trouve une manifestation concrète dans la tentative du garçon de se rapprocher physiquement d'Agrippine.

La séquence humoristique proposée dans l'exemple 17 est décidément plus forte : face aux recommandations de sa mère au sujet des risques de maladies sexuelles (le Sida, en l'occurrence), Agrippine simule l'application d'un préservatif par un chewing qu'elle fait glisser sur sa banane, ce qui provoque la réaction immédiate de sa mère qui lui donne une gifle.

La traduction littérale des passages saillants, sauf quelques omissions mineures, soutenue par la représentation visuelle des cases, permet de garder une bonne symétrie entre les versions françaises et italiennes, en reproduisant assez fidèlement le propos de l'original.

e. Humour multimodal > Humour monomodal

(18) Exemple 18

Amie : <i>t'as vu ta tronche bigloteux</i>	Amica: che coraggio!
Bergère : <i>qu'est-ce que tu crois banane</i>	Bergère: verme
Agrippine : <i>ça va pas eh... bloc d'agglo ! on t'a rien demandé</i>	Agrippina: ma chi ti cerca, chi t'ha chiesto niente?
Amie : <i>casse-toi mètre soixante</i>	Amica: e non t'allargare!
Garçon : <i>tas de pouffes</i> (Agrippine, Madrigal, p. 37)	Ragazzo: sì proprio (Agrippina, Madrigale, p. 39)

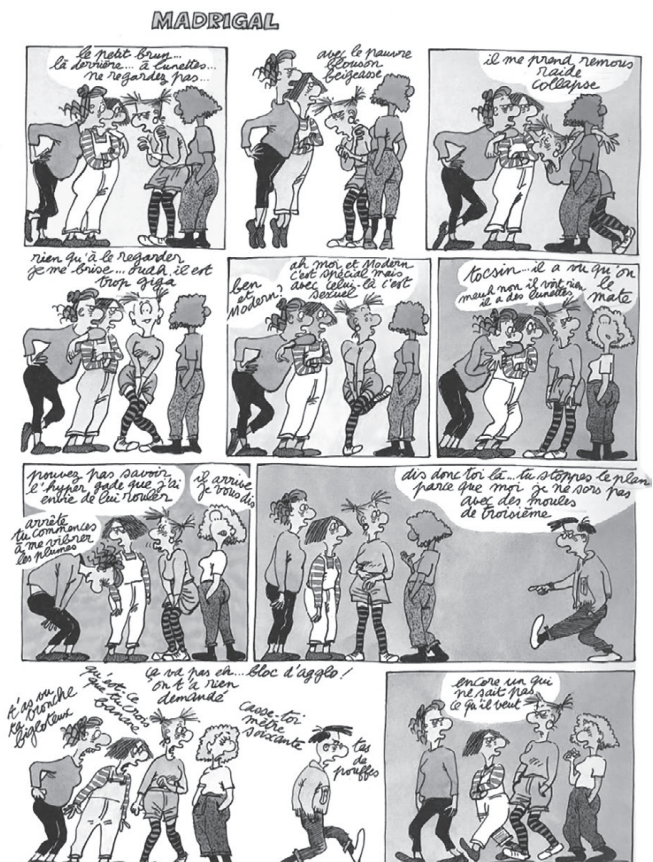


Figure 7.

En compagnie de ses amies, Agrippine fait des commentaires sur un garçon qu'elle aime bien et voudrait connaître, mais quand ledit garçon s'approche des filles et leur dit d'un ton méprisant qu'il ne sort pas avec des nouilles de troisième, la réaction du groupe ne se fait pas attendre. Les offenses qu'elles lui adressent touchent premièrement son aspect physique : *bigloteux* (du mot populaire *bigleux*, 'orbo, cieco'), car il porte des lunettes, et *mètre soixante*, en raison de sa petite taille. Ces éléments verbaux, en parfaite syntonie avec les images, disparaissent dans la version italienne, qui réduit l'humour multimodal à l'humour monomodal basé sur quelques expressions drôles de registre familier ('Quel courage !', 'Tiens-toi à ta place !',...).

f. Humour multimodal > Pas d'humour

(19) Exemple 19



Figure 8.

<p>Agrippine : non... c'est sur le pli... je trouble... touchez mes genoux (Agrippine, <i>Le carnage</i>, p. 35)</p>	<p>Agrippina: no... ormai sono in ballo... fate gli scongiuri (Agrippina, <i>La carneficina</i>, p. 37)</p>
--	---

Agrippine est en proie à l'angoisse parce qu'elle n'a pas eu la moyenne au lycée et qu'elle craint la réaction de son père. Le texte source exprime bien son état d'âme par le mot *trouille* ('fifa'), suivi de l'expression *touchez mes genoux* qui cadre parfaitement avec la scène visuelle ; le texte cible omet ces éléments

en faveur de l'expression 'fare gli scongiuri' (*conjurer le mauvais sort*), ce qui détermine un affaiblissement au niveau humoristique.

g. *Pas d'humour* > *Humour monomodal*

(20) Exemple 20

Modern : <i>je te ferai des bisous dans le cou</i>	Modern: ti do i bacini sul collo
Agrippine : <i>non merci / pour les plans ringards j'ai papa (Les combats d'Agrippine, Terminus, p. 47)</i>	Agrippina: <i>no grazie / per le attività per i diversamente freschi ho già mio padre (Le battaglie di Agrippina, Fine corsa, p. 49)</i>

C'est parfois la version italienne qui introduit des éléments conférant au produit cible une connotation humoristique plus forte. Dans cet exemple, en correspondance de l'adjectif familier *ringards*, 'médiocres, bons à rien', le texte italien cligne de l'œil à l'actualité avec l'expression 'diversamente freschi', faisant écho à 'diversamente abili' (*différemment habiles*), utilisée au nom du politiquement correct pour désigner les personnes handicapées.

h. *Pas d'humour* > *Humour multimodal*

(21) Exemple 21

Agrippine : <i>ptain fonchent à mort... et gratos en plus (Les combats d'Agrippine, En scène, p. 3)</i>	Agrippina: <i>Gesù piallatore, mi fanno a pezzi... e gratis poi! (Le battaglie di Agrippina, In scena, p. 5)</i>
---	--

Par une solution traductive bien trouvée, l'expression insolite – et un tantinet irrévérencieuse – 'Gesù piallatore' (*Jésus raboteur*) remplace ici l'interjection disphémique la plus courante en français (une forme analogue est contenue dans l'album *Agrippina sbaragliata*, p. 65 : VACCA PIALLATRICE!, équivalent à l'interjection *Darne de thon !* dans *Les combats d'Agrippine*, p. 15). Ce faisant, on établit une relation entre le plan verbal appuyé sur le verbe *foncher* (altération de *foncer*, 'scagliarsi contro, avventarsi su') et l'action d'écrasement par la foule représentée dans la case. L'effet humoristique qui s'en dégage est palpable.



Figure 9.

3.1.1. Réflexions supplémentaires

Quelques remarques finales avant de terminer notre analyse. Pour ce qui est du paratexte linguistique, il y a un seul cas d'ajout de note dans l'album *Agrippina sbaragliata* (p. 73) : le nom de l'arrière-grand-mère Zonzon (mot argotique par aphérèse de *prison*, avec redoublement expressif) est gravé sur le mur sous forme de graffiti, un petit astérisque renvoie à son traduisant 'Locula' (issu de la féminisation du mot 'loculo', *niche funéraire*), qui renferme en lui un fort potentiel burlesque.

Nous avons aussi observé un relâchement diaphasique dans la traduction du dernier album, caractérisée par la présence d'expressions triviales – conformes



Figure 10.

au ton acidulé et piquant de la série – qui étaient évitées ou diluées dans les versions précédentes ; cela relève d'un aspect dont la traductrice a sûrement tenu compte, c'est-à-dire l'évolution des pratiques langagières du public cible, surtout des plus jeunes, dont les interactions se placent souvent sous le signe de l'axiologie négative (insultes, langage vulgaire, violence verbale) (Trimaille & Billiez 2007 : 101).

En ce qui concerne l'aspect typographique, le trait nerveux et précis qui distingue le style (dessins et lettrage) de Claire Bretécher, supportant son humour lucide et sans concession, est atténué dans les versions italiennes, où la police d'écriture est plus arrondie et plus souple ; en outre, le corps des caractères, plus proche du graphisme de l'original dans l'album *Agrippina*, est visiblement plus petit dans *Le battaglie di Agrippina* et *Agrippina sbaragliata*. Dans la

traduction du dernier album, on remarque également l'uniformisation du style des lettres à un moment crucial de l'histoire, quand on apprend la nouvelle de la mort de Mamie. Les mots prononcés par la mère d'Agrippine en larmes – *JE N'AI MÊME PAS PU LA VOIR* / *et voilà : Exit maman salut tout le monde* (Agrippine déconfite, p. 36) – sont écrits en français avec un trait tremblant pour évoquer sa voix sanglotante, tandis qu'en italien – 'non me l'hanno fatta neppure vedere / ecco fatto, ciao Mamma, ciao tutti' (Agrippina sbaragliata, p. 86) – cette modulation graphique, jouant un rôle auditif et expressif important en tant qu'“iconiciation du verbal” (Fresnault-Deruelle 1976 : 23), est totalement annulée, d'où un aplatissement en termes émotionnels.



Figure 11.



Figure 12.

4. Conclusion

Au cours de notre étude, nous avons cherché à illustrer, en adoptant une démarche interdisciplinaire et en nous appuyant sur des études de cas variées, quelques enjeux majeurs au confluent de trois champs d'enquête tout aussi stimulants que complexes : humour, traduction et bande dessinée. Nous avons constaté, une fois de plus, que les problématiques inhérentes à ces domaines sollicitent de la part du traducteur une compétence linguistique, culturelle et pragmatique très solide, de même qu'une bonne dose de créativité pour transposer convenablement le texte source et limiter le degré d'entropie dans le texte cible.

En l'occurrence, dans la série *Agrippine*, le traducteur, tout comme le lecteur, se trouve devant un univers linguistique 'ésotérique', une frénésie verbale reposant sur l'usage d'un argot toujours renouvelé, qui n'est pas du tout facile à reproduire en italien. Nourri de ce langage inventif, imprégné de l'atmosphère culturelle et idéologique de l'époque que Claire Bretécher a interprétée et retracée à travers ses planches, l'humour corrosif de l'artiste trouve un viatique ultérieur dans le plan iconique : des images faussement simplistes, presque sérialisées (il y a des cases égales ou avec de légères différences, placées l'une après l'autre), mais très efficaces et d'impact, qui accompagnent ou, parfois, véhiculent à elles seules la charge humoristique qui sous-tend les albums.

Pour traduire la variété de formes d'humour contenues dans ce texte multimodal qu'est la bande dessinée, le traducteur dispose d'une palette de stratégies assez diversifiées : à lui, de sélectionner au cas par cas la modalité la plus appropriée, suivant sa propre perception, ses compétences, les connaissances que les lecteurs d'arrivée sont censés posséder, les dynamiques déclenchées par l'humour et, bien sûr, les dimensions sémiotiques impliquées.

L'exemplification développée dans notre analyse a montré qu'il est possible de préserver le niveau humoristique par le biais de solutions pertinentes et efficaces, jouant sur le plan verbal ou verbo-iconique, et s'actualisant dans divers procédés traductifs : traduction littérale, si possible, ou substitution et modification partielle jusqu'à l'adaptation, si l'on introduit des situations communicatives ou des références plus familières au public d'arrivée. La dimension iconique, quant à elle, constitue une restriction lors du processus traductif, mais il n'empêche qu'elle peut devenir une source précieuse dans la création d'effets humoristiques, dans la mesure où le traducteur sait exploiter au mieux les potentialités de la langue maternelle, comme le témoignent les exemples tirés de *Le battaglie di Agrippina*, où l'on passe de l'humour monomodal (ou pas d'humour) à l'humour multimodal.

Il est évident que, s'agissant de deux langues/cultures voisines telles que le français et l'italien, les divergences sont globalement plus limitées qu'elles ne pourraient l'être si l'on comparait, par exemple, une culture anglo-saxonne et une culture méditerranéenne. D'ailleurs, c'est justement la présence d'affinités et d'une base commune de référence qui oriente la démarche traductive et favorise la réussite des hypothèses formulées.

Force est néanmoins de constater que les cas de perte sont parfois inévitables, face à des expressions qui ne peuvent pas être transférées en langue cible pour leur spécificité linguistique intrinsèque (formes argotiques, verlanisées), pour la présence d'allusions culturellement spécifiques que l'on neutralise ou explicite en vue de l'intelligibilité, ainsi que pour la nécessité d'estomper

ou d'omettre des éléments jugés gênants pour le public d'arrivée, mais il y a aussi des possibilités de compensation, qui permettent d'apporter une touche humoristique en plus par rapport au texte de départ.

C'est surtout dans la traduction du premier album de la série, par rapport aux autres deux, que nous avons enregistré le plus souvent l'élimination de quelques passages (des expressions familières ou, tout simplement, des formules standard), ce qui, en fait, n'est pas toujours justifié par un manque d'espace ni par une difficulté objective sur le plan traductif, mais semble plutôt relever d'un choix de la traductrice, parfois discutable à notre avis, ou d'un bagage de compétences sans doute pas encore bien consolidé pour retravailler la novlangue de la BD dont il est question ici. Un bagage dont a pu bénéficier la traductrice qui s'est occupée des albums successifs et qui a joué davantage avec la langue italienne, en privilégiant la création verbale au profit tant de l'humour monomodal (qui reste indiscutablement le plus productif dans les trois albums et dans les traductions correspondantes) que de l'humour multimodal.

En définitive, nous pouvons conclure que le succès d'une traduction passe par une évaluation consciente et approfondie de plusieurs facteurs – d'ordre linguistique, socioculturel, pragmatique, émotionnel, cognitif – qui agissent simultanément, même si dans des proportions variables, dans les cotexte et contexte traductifs. Le traducteur devra faire appel, d'une part, à ses capacités professionnelles, et d'autre part, à sa sensibilité à l'égard du message original et de la réceptivité des destinataires, afin de sauvegarder la force humoristique et la richesse de ce genre sémiotiquement complexe.

Bibliographie

- ANTONINI, Rachele & Delia Chiaro. (2005) "The quality of dubbed television programmes in Italy: the experimental design of an empirical study." In: Bondi, Marina & Nick Maxwell (eds.) 2005. *Cross-Cultural Encounters: Linguistic Perspectives*. Roma: Officina Edizioni, pp. 33-44.
- APTE, Mahadev L. (1985) *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*. Ithaca: Cornell University Press.
- ATTARDO, Salvatore (ed.). (2014) *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: SAGE Publications, Inc.
- ATTARDO, Salvatore. (1994) *Linguistic Theories of Humor*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- BERGSON, Henri. (1900) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Éditions Alcan.
- BREMMER, Jan & Herman Roodenburg (eds.). (1997) *A Cultural History of Humor*. Malden, MA: Blackwell Publishers.

- BUCARIA, Chiara. (2007) "Humor e black humor: Il caso di *The Ladykillers*." In: Scelfo, Maria Grazia & Sandra Petroni (ed.). 2007 *Lingua cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema televisione web)*. Roma: ARACNE Editrice, pp. 139-153.
- CELOTTI, Nadine. (2008) "The Translator of Comics as a Semiotic Investigator." In: Zanettin, Federico (ed.) 2008. *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, pp. 33-49.
- CHAPMAN, Anthony J. & Hugh C. Foot (eds.). (1996) *Humor and Laughter. Theory, Research, and Applications* (1st edition 1976). New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- CHIARO, Delia. (2006) "Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception." *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation* 6, pp. 198-208.
- CHIARO, Delia. (2010) "Translation and Humour, Humour and Translation." In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and Literature*, vol. 1. London and New York: Continuum International Publishing Group, pp. 1-29.
- CHIARO, Delia. (2014) "Preface. Laugh and the world laughs with you: tickling people's (trans cultural) fancy." In: De Rosa, Gian Luigi; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) 2014. *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Bern: Peter Lang, pp. 15-24.
- ECO, Umberto. (1964) *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Tascabili Bompiani.
- ESCARPIT, Robert. (1960) *L'humour*. Paris: Presses Universitaires de France.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. (1976) "Du linéaire au tabulaire." *Communications* 24:1, pp. 7-23.
- FREUD, Sigmund. (1905) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig & Wien: Franz Deuticke.
- KAINDL, Klaus. (2004) "Multimodality in the Translation of Humour in Comics." In: Ventola, Eija; Charles Cassily & Martin Kaltenbacher (eds.) 2004. *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp. 173-192.
- KAINDL, Klaus. (2010) "Comics in Translation." In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 36-40.
- KIERKEGAARD, Søren. (1846) *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler*. Copenhagen: C. A. Reitzel. Cité par la traduction en français de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau : Post-scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques. Paris : Éditions de l'Otrante, 1977.
- MARTIN, Rod A. (2007) *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Burlington, MA: Mouton.

- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2003) “La traducción del humor en los medios audiovisuales desde una perspectiva transcultural. El caso de *The Simpson*.” *Interlingüística* 14, pp. 743-750.
- MAYORAL, Roberto; Dorothy Kelly & Natividad Gallardo. (1986) “Concepto de ‘traducción subordinada’ (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I).” In: Fernández, Francisco (ed.) 1986. *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España (Actas del II Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, Valencia, 16-20 abril 1985)*. Valencia: AESLA, pp. 95-105.
- MAYORAL, Roberto; Dorothy Kelly & Natividad Gallardo. (1988) “Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation.” *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal* 33:3, pp. 356-367.
- MEDIA, Martin (ed.). (2009) *Le Journal des psychologues*, Dossier : *Psychologies de l’humour* 6:269. Version électronique: <<http://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2009-6.htm>>.
- MOUCHART, Benoît. (2009) *La bande dessinée*. Paris: Le Cavalier Bleu.
- NORRICK, Neal R. & Delia Chiaro (eds.). (2009) *Humor in interaction*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- PODEUR, Josiane (ed.). (2012) *Traduire la Bande dessinée / Tradurre il fumetto*. Naples: Liguori Editore.
- POLIMENI, Joseph & Jeffrey P. Reiss. (2006) “The First Joke: Exploring the Evolutionary Origins of Humor.” *Evolutionary Psychology* 4, pp. 347-366.
- RASKIN, Victor. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- RASKIN, Victor & Salvatore Attardo. (1991) “Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model.” *Humor. International Journal of Humor Research* 4:3-4, pp. 293-347.
- RASKIN, Victor; Christian F. Hempelmann & Julia M. Taylor. (2009) “How to understand and assess a theory: The evolution of the SSTH into the GTVH and now into the OSTH.” *Journal of Literary Theory* 3:2, pp. 285-312.
- ROLLO, Alessandra. (2012) *Bande dessinée et jeux de mots. Enjeux et stratégies traductives dans la traduction italienne d’Astérix*. Roma: ARACNE Editrice.
- ROLLO, Alessandra. (2014) “Humour e giochi di parole in *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre*. Quali strategie nella traduzione audiovisiva?” In: De Rosa, Gian Luigi; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) 2014. *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Bern: Peter Lang, pp. 129-154.
- RUCH, Willibald (ed.). (1998) *The Sense of Humor and Laughter: Explorations of a Personality characteristic*. Berlin: Mouton.
- TITFORD, Christopher. (1982) “Sub-titling: Constrained Translation.” *Lebende Sprachen* 3, pp. 113-116.

- TRIMAILLE, Cyril & Jacqueline Billiez. (2007) "Pratiques langagières de jeunes urbains : peut-on parler de « parler » ?" In: Enrica Galazzi & Chiara Molinari (eds.) 2007. *Les français en émergence*. Berne: Peter Lang, pp. 95-109.
- VANDEAELE, Jeroen. (2010) "Humor in Translation." In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (eds.) 2011. *Handbook of Translation Studies*, Volume 1. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 147-152.
- VANDEAELE, Jeroen. (2011) "Wordplay in Translation." In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (eds.) 2011. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 180-183.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (dir.). (2013) *Frontières de l'humour*. Paris: L'Harmattan.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1997) "Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation." In: Poyatos, Fernando (ed.) 1997. *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 327-342.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2005) "Humor and translation – an interdisciplinary." In: Chiaro, Delia (ed.) 2005. *Humor. International Journal of Humor Research* 18:2, pp. 185-207.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2014) "Introducción. La combinación de lenguas como mecanismo de humor y problema de traducción audiovisual." In: De Rosa, Gian Luigi; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) 2014. *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Berne: Peter Lang, pp. 25-47.
- ZANETTIN, Federico. (2008) "Comics in Translation: An Overview." In: Zanettin, Federico (ed.) 2008. *Comics in Translation*. Manchester: St. Jerome, pp. 1-32.
- ZANETTIN, Federico. (2010) "Humor in Translated Cartoons and Comics." In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and The Media*. London & New York: Continuum International Publishing Group, pp. 34-52.

Albums analysés

- Bretécher, Claire. (2008) *Agrippine*. Paris : Dargaud (éditions Bretécher 1988).
- Bretécher, Claire. (2008) *Les combats d'Agrippine*. Paris : Dargaud (éditions Bretécher 1993).
- Bretécher, Claire. (2009) *Agrippine déconfite*. Paris : Dargaud.
- Bretécher, Claire. (1990) *Agrippina* (trad. Nicoletta Pardi). Milano : Bompiani.
- Bretécher, Claire. (2011) *Le battaglie di Agrippina + Agrippina sbaragliata* (trad. Irene Bozzeda). Bologna : Comma 22.

Dictionnaires en ligne

- <<http://atilf.atilf.fr/>>
- <<http://www.lexilogos.com/argot.htm>>

Sitographie

<<http://www.clairebretecher.com/>>

<<http://www.edt.it/claire-bretecher-disegno-e-ironia/>>

<http://www.lexpress.fr/culture/livre/claire-bretecher-je-suis-raisonnablement-misanthrope_748050.html> Festraëts, Marion. “Claire Bretécher : ‘Je suis raisonnablement misanthrope.’” L’Express, 19/03/2009.

<<http://www.telerama.fr/livres/agrippine-deconfite,41095.php>> Loiseau, Jean-Claude. “Bande dessinée.” Telerama n° 3090, 30/03/2009.

NOTICE BIOGRAPHIQUE / BIONOTE

ALESSANDRA ROLLO est enseignante-chercheuse en Langue et traduction françaises à l’Université du Salento. Elle est titulaire d’un Doctorat en linguistique française (Université du Salento, 2005). En 2007 elle a suivi un Cours de perfectionnement à distance en “Traduction spécialisée dans le domaine de l’économie, de la banque et de la finance”. Ses champs d’intérêt comprennent entre autres : la linguistique cognitive et ses implications dans les domaines pragmatique et traductologique ; la traduction spécialisée (notamment dans les secteurs économique et audiovisuel). Elle a participé à divers colloques, nationaux et internationaux. Elle a publié trois monographies (*La Linguistica Cognitiva: dalle teorie alla grammatica*, 2004 ; *Regards sur le français contemporain*, 2009 ; *Bande dessinée et jeux de mots. Enjeux et stratégies traductives dans la traduction italienne d’Astérix*, 2012), à côté de nombreux articles de langue et linguistique françaises.

ALESSANDRA ROLLO is a researcher and lecturer in French language and translation at the University of Salento. In 2005 she received her Ph.D. in French Linguistics from the University of Salento. In 2007 she attended a Distance Specialization Course in “Specialized economic, banking and financial translation”. Her main research interests are in the areas of: Cognitive Linguistics and its implications in the domains of pragmatics and translation; specialized translation (mainly economic and audiovisual fields). She has participated in various national and international conferences. She has published three volumes (*La Linguistica Cognitiva: dalle teorie alla grammatica*, 2004, *Regards sur le français contemporain*, 2009, *Bande dessinée et jeux de mots. Enjeux et stratégies traductives dans la traduction italienne d’Astérix*, 2012), besides several articles on French language and linguistics.

SUBTITLING AUDIOVISUAL HUMOUR: THE CASE OF 'EARLY ALMODÓVAR' FILMS DURING LA MOVIDA IN SPAIN (1980-1984)

Alejandro Bolaños García-Escribano

alejandro-garcia-escribano.15@ucl.ac.uk
University College London

Abstract

Humour transfer on screen responds to the inner constraints of audiovisual translation. Audiovisual humour imposes further challenges to translators because of its polysemiotic nature. This can be undeniably observed in *auteur* films that are specifically contextualised in a historical and sociocultural context, such as the 'early Almodóvar' films. Pedro Almodóvar's first four films (1980-1984) were created during the Spanish *Movida* movement after dictator Franco's death, corresponding historically to the political Transition of Spain towards democracy. These films have been so important that they can now be considered samples of audiovisual expression of Spanish *Movida* changes. Verbally Expressed Humour elements in these films represent compelling examples of translation challenges that respond to both the complexity of wordplay transfer and the cultural components of Spain in the 1980s. Sets of examples from Almodóvar's first films illustrate the difficulties of transferring Verbally Expressed Humour elements in subtitling. This paper finds that humour transfer is accomplished in many different ways by subtitlers, whose translation techniques can be analysed following descriptive studies specifically focused on Audiovisual Translation.

Resumen

La transferencia del humor para la pantalla responde a las restricciones propias de la traducción audiovisual. El humor audiovisual impone mayores retos a los traductores por su naturaleza polisemiótica. No cabe ninguna duda de que esto es palpable en aquellas películas de autor que se sitúan en un contexto histórico y sociocultural específico, tales como las películas del primer Almodóvar. Las cuatro primeras películas de Pedro Almodóvar (1980-1984) surgen durante la *Movida* española tras la muerte

del dictador Franco, tiempo histórico correspondiente a la Transición democrática española. Estos filmes han sido tan importantes que hoy se consideran muestras de expresión audiovisual de los cambios que ocurrieron en la Movida. Los elementos de humor expresado verbalmente que aparecen en las películas representan retos de traducción de gran complejidad, tanto por la transferencia del juego de palabras como por el componente cultural de la España de los ochenta. Una serie de ejemplos extraídos de los primeros filmes de Almodóvar ilustra las dificultades que entraña la transferencia de elementos de humor expresado verbalmente en la subtitulación. Este estudio señala que los subtituladores consiguen transferir el humor de muchas formas distintas. Las técnicas de traducción de los anteriores pueden analizarse siguiendo estudios descriptivos centrados específicamente en la Traducción Audiovisual.

Keywords: Humour. Subtitling. Translation. Verbally expressed humour. Almodóvar. *Movida*.

Palabras clave: Humor. Subtitulación. Traducción. Humor expresado verbalmente. Almodóvar. *Movida*.

Manuscript received on April 19, 2016 and accepted for publication on October 10, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.8>

Para citar este artículo / To cite this article:

BOLAÑOS GARCÍA-ESCRIBANO, Alejandro. (2017) "Subtitling audiovisual humour: The case of 'early Almodóvar' films during *la movida* in Spain (1980-1984)." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 219-247.

1. Introduction

Verbally Expressed Humour (VEH) represents a linguistic and culture-dependent translation challenge in subtitling. VEH is thus observed as a fully valid theoretical subject within the framework of Translation Studies (TS) – and more specifically in Audiovisual Translation (AVT) – as well as in Humour Studies. The present case study is rooted in at least three main disciplines and will hence cover several theoretical backgrounds with the sole aim of evaluating the functionality of VEH elements in subtitling.

This study runs parallel to an unpublished case study on socio-historical implications of Spanish film director Pedro Almodóvar's early films (1980s) in contemporary historical and cultural studies in connection with *Movida* movement in Spain (Bolaños 2014). The present paper advocates the use of film studies and cultural studies research for TS-related case studies of audiovisual texts; in this case, a set of examples of VEH content extracted from the first four films by Almodóvar will be analysed. These early films, produced between 1980 and 1984, are marked by an era of social, political and cultural transformation in post-dictatorship Spain. They are also the symbolic representations of the so-called 'early Almodóvar' aesthetic (Gubern 2014) that is chronologically simultaneous to the *Movida* movement in Spain.

As will be outlined throughout this paper, Almodóvar's films created during *La Movida* were not only a process of renegotiating Spanish cultural boundaries after dictator Franco's death in 1975, but they also resort to VEH elements that are highly interesting from the point of view of humour transfer in subtitling. This study aims to shed light on the application of VEH-related translation techniques throughout context-specific films of historical relevance. 'Early Almodóvar' subtitled film versions distributed in the United Kingdom since 2005 have been used for this descriptive study.

2. Towards a definition of Verbally Expressed Humour

Humour – understood as any communication that generates a positive cognitive or affective response from listeners (Sen 2012: 1) – is an inner characteristic of certain textual genres. Although it can, very arguably, result from mere

linguistic transfer (Schwarz 2010: 71), humour has a precise communicative function too (Attardo 1994: 213). In fact, Zabalbeascoa (2001: 256) differentiates jokes depending on their importance in discourse: high importance, medium importance, low importance and negative importance. The communicative component of jokes justifies their inclusion as part of the discourse, and, in the case of AVT, of the audiovisual text as well, the latter being understood as “a semiotic construct comprising several signifying codes that operate simultaneously in the production of meaning” (Chaume 2004: 16). Jokes can be present in any audiovisual programme, irrespective of genre, despite some generally containing more humour-related content than others, such as sitcoms, comedy TV series and comedy films, to name but a few.

VEH is grounded on several theories of humour, but especially on the General Theory of Verbal Humour (GTVH), which was first introduced by Attardo & Raskin (1991) as a result of combining Raskin’s script-based semantic theory of humour and Attardo’s five-level model (Attardo & Raskin 1991: 329). Other humour theories include the relief theory, the superiority theory and the incongruity theory (Meyer 2000: 312-314). Attardo & Raskin (1991: 331) have, however, declared their wish for GTVH to be totally uncoupled from other theories, especially incongruity-related theories, as:

[H]umour is created out of a conflict between what is expected and what actually occurs in the joke. This accounts for the most obvious feature of much humour: an ambiguity, or double meaning which deliberately misleads the audience, followed by a punch line (Ross 1998: 7).

For this study, despite the vastness of the literature, VEH will be defined as follows: “a projection, on a word level, of the humour quality in a set of actions or situations” (Fuentes 2000: 14), which can either be wordplay or content references play. Hence, a direct association is established between VEH elements and wordplay, following Lipka (2009), and other theoretical frameworks proposed by Blake (2007), Crystal (1998), Chiaro (1992), Nash (1985) and Redfern (1984). In the words of Delabastita, wordplay is:

[T]he general name indicating the various textual phenomena (i.e. on the level of performance or *parole*) in which certain features inherent in the structure of the language used (level of competence or *langue*) are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers) (1993: 57).

Delabastita (1996), Gottlieb (1997) and Vandaele (2011) offer narrow classifications of VEH elements that also correspond to Zabalbeascoa’s (1996) elaboration on language-dependent jokes in audiovisual texts. The resulting

VEH types can be summarised as pertaining to two levels that are interconnected: denotation and connotation. On the one hand, denotation includes word-specific problems (i.e. wordplay), such as homophony, (lexical, collocational, phrasal) homonymy, homography and paronymy. On the other, connotation includes semantic problems (tropes) and sociolinguistic-related problems (i.e. lectal value), which originate in aspects such as linguistic variation and culture-bound references. This study focuses on wordplay at a micro-textual level, but special attention is paid to the importance of tropes.

3. The translatability of Verbally Expressed Humour in Audiovisual Translation

Much research has been carried out on humour-related issues in TS in the past, covering prescriptive, descriptive and empirical aspects of the translation of humour shifts. It has traditionally been considered that “the relative or absolute untranslatability is generally related to cultural and linguistic aspects” (Vandaele 2010: 149) in translation. Yet this assumption does not tally with AVT – the polysemiotic nature of the audiovisual text poses constraints that need to be solved at a linguistic level with the aid of technology (e.g. subtitling software solutions in the case of subtitling and captioning), and the visual support thus introduces a coherence subordination effect that restricts humour transfer on screen.

According to previous wordplay classification proposals, such as Zabalbeascoa's (1996), the inner particularities of audiovisual humour should by no means be disregarded in case studies such as the one presented in this paper. In fact, what we can say of the translation of audiovisual texts containing humour shifts is the following:

[...] they can be hampered by technical, linguistic and cultural constraints. As a result, when it comes to its translation an interdisciplinary approach is needed in order to understand how humorous stimuli/effects on the target audience. In this sense, the target viewer of a subtitled humorous film must relate to both the original dialogue and the original action so that communicative cooperation between the source and the target versions can be achieved (Veiga 2009: 160).

Regarding the ins and outs of translating wordplay, Low (2011: 59) states that “for those who see translating as an essentially verbal process using limited tools like synonyms and transpositions, translating a joke means creating an amusing target text (TT) that is *nearly identical* to the source text (ST)”. This has led in the past to the common assumption by a number of academics that VEH mandatorily leads to the question of untranslatability.

Following this argument, Attardo (2002: 192) states that wordplay cannot be considered “absolutely” translatable, if it is considered that the connotative level of meaning differs from one language to another. This clear position points to cultural difference as the cornerstone reasoning for the argument that translation is never “absolute”, which seems convenient when highlighting the functional importance of context. In Schröter’s (2010: 142) understanding of wordplay transfer, language play is translatable provided that a broader definition of translation is adopted. This position reflects nothing but an attack against purely linguistic viewpoints on humour translation and linguistic approaches in TS in general. That is, it cannot be assumed that translation has to do with words only – on the contrary, it involves a number of factors that go far beyond the text (culture, language, profession and society, among others) and that have been the object of study by TS academics for the last three decades.

Cultural differences are an essential consideration of translation as a professional activity, and this factor provides clear examples of the interaction between cultures (Martínez-Sierra 2004: 149). It can thus be argued that dealing with humour in translation also calls for a cultural approach, professionally, but also theoretically. Since both verbal and non-verbal communication are undoubtedly held in a specific socio-cultural context, it can also be assumed that humour is deeply grounded in culture – hence the justification of a cultural approach to translation if translation is seen as a process of intercultural communication (House 2016: 13). Nonetheless, a more recent approach to translation, following the cultural turn in TS, is more concerned with social difference, highlighting that translations are the product of people (translators), leading to the existence of a sociology of translation (Buzelin 2013: 186) that goes hand in hand with translation activism and the translator’s invisibility. Unfortunately, the sociology of translation does not seem to offer a very solid framework in Humour Studies in the context of the present study. In addition, the scope of this study does not permit the development of focused discussion on the social aspects of humour in AVT.

Apart from that, humour units can also be considered at a supra-segmental level, and the whole audiovisual text represents a translation unit itself. This textual approach, illustrated in Chiaro (2006), Martínez-Sierra (2008) and Varga (2011), among others, may correspond in general terms with the functionalist approach:

[W]hen dealing with humour, translation professionals do not necessarily need to execute a word-for-word, or even sense-for-sense, exercise of faithfulness. Instead, they need to be especially faithful to what is behind allusion

references and humoristic commentaries. This leads to an adaptation, rather than a respect or maintenance, of these elements that, as for the source language and culture, are unknown beforehand by the potential receiver in order to assure the identification of these elements. This identification guarantees, firstly their recognition, and secondly the source text's reaction to its humoristic intentions (Fuentes 2000: 37-38; my translation).

A firm opposition to considering untranslatability an inherent criterion of wordplay is maintained throughout this research. Going beyond prescriptive (if not archaic) precepts of translation from classical linguistic theories, faithfulness falls under its own weight when considering translation as a purposeful professional activity, in which word-for-word rendering would just be impractical. This statement has already been thoroughly discussed in academia in the past, following Skopos theory-related¹ research which, for logistical reasons, will not be reproduced in this study.

4. VEH: a major translation challenge in subtitling

Subtitling is considered a sub-mode of AVT that has long been known as "constrained translation" (Mayoral, Kelly & Gallardo 1988: 102), for there are multiple codes implied in the (visual and aural) conveyance of meaning. Subtitles being "snippets of written text superimposed on visual footage that convey a target language version of the source speech" (Pérez González 2014: 16), there are a number of constraints that subtitlers must take into account, such as reading speed, limitations on the number of characters per line, line division and shot and scene changes, to name but a few. As illustrated by Díaz-Cintas (2003: 149-153), the main strategy in subtitling boils down to condensation, be it partial (reduction) or total (omission).

Subtitling is considered "vulnerable translation" (Díaz-Cintas 2003: 43). In audiovisual programmes, subtitles are cued on screen at the same time as the original audio band; that is, the target audience are able to evaluate and critique the translation from their own knowledge of the source language and culture, and, this being the case, "subtitling establishes a competition between text and image" (Cornu 2014: 223; my translation). The exposure to the original script in the audio poses challenging situations when VEH is at stake – for instance, any canned laughter in the soundtrack or other kind of laughter on screen calls for immediate action in the subtitles. This has to do with isochrony because if subtitles fail to convey the VEH element at the right time, "the viewers will be under the impression that they are missing

1. To know more, please refer to Christiane Nord (1997), among others.

something” (Díaz-Cintas & Remael 2007: 216). Audiovisual humour is thus undeniably conditioned by its perception (Veatch 1998: 163), mainly because subtitles represent a sort of distraction for the audience, and the spotter must thus minutely work out its exposure timing.

Along with general subtitling conventions (Díaz-Cintas 2003), humour passages call for an overall strategy and specific translation techniques to render VEH elements in the subtitles. The overall strategy adopted by the subtitler usually depends on the overall translator’s subtitling competence and experience. The translation techniques, also known as procedures and not to be confused with strategies, as outlined by Hurtado & Molina (2002), would thus be the discursive, contextual, functional procedures that aim at analysing and classifying how translation equivalence works in a pair of source and target texts, at the micro-unit level. Translation techniques² are the materialisation of the translator’s strategies in the translation process and its outcome.

Below are three major academic contributions on VEH translation techniques specifically applied to AVT.

Chiaro (2010: 6-7)	Fuentes (2010: 186)	Gottlieb (1997b: 210)
1) Leaving the VEH unchanged; 2) Replacing the source VEH with a different instance of VEH in the TL; 3) Replacing the source VEH with an idiomatic expression in the TL; 4) Ignoring the VEH altogether.	1) Literal translation; 2) Explanatory translation; 3) Compensatory translation; 4) Effective or functional translation.	1) Verbatim rendering, with or without humorous effect; 2) Adaptation to the local setting to maintain humorous effect; 3) Replacement by non-wordplay; 4) Not rendering, using the space for neighbouring dialog; 5) Insertion in places where the TL renders it possible.
Dubbing	Dubbing / Subtitling	Subtitling

Table 1 – Translation techniques for VEH elements in AVT-specific research.

None of them seem to have observed the exhaustive classification offered by Hurtado & Molina (2002), which is indeed most useful for product-oriented

2. Translation technique as a concept is used in translator training but has been somewhat abandoned in academic research of professional translating practices.

analyses of subtitles in case studies. Adopting the techniques that could apply to subtitling results in the following list of VEH translation techniques:

- non-translation: calque, borrowing or reduction;
- explanation: amplification, description;
- non-wordplay replacement: compression, generalisation, modulation, particularisation, transposition; and
- wordplay replacement: idiomatic compensation, discursive creation, substitution, variation.

VEH content poses a highly complicated challenge for subtitlers, due to technical, linguistic, textual, cultural and functional restrictions that operate at the same time in the polysemiotics of audiovisual texts. Rendering “certain voice tones, irony, humour state, euphoria or other rhetorical resources” (Castro 2001: 282) in a subtitled version can be anything but simple, which is why some jokes in the original version (OV) are completely replaced by new ones, compensated in other passages or completely erased from the subtitles. And yet, it has also been suggested that careful attention to VEH units may result in higher quality standards in the TL (Schröter 2010), although this is an assumption that has not been empirically proved to this day, and which calls for further investigation. As Perego (2014: 10) argues, the evaluation of quality based on wordplay transfer in subtitling seems to have caught the attention of many researchers in the past, even though there now seems to be a shift towards less common AVT modes, such as subtitling for the deaf and the hard-of-hearing and audio description, as seen in De Rosa et al. (2014).

5. Materials: the ‘early Almodóvar’ films (1980-1984)

For this case study, the audiovisual corpus includes the first four full-length films by Pedro Almodóvar (1980-1984), which are distributed in the UK today in DVD format, namely:

- 1980: *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap* (PLB from now on), distributed by Optimum Releasing (2005). A policeman rapes a young, independent woman named Pepi at her flat in Madrid. Desperately aiming at selling her virginity for easy money, Pepi now seeks revenge, and persuades Bom and her music group to beat up the policeman. But they mistakenly end up attacking his twin brother, and leave the policeman unharmed. Pepi decides to take action herself, and meets the policeman’s wife, Luci, a prudish housewife who feels a strong attraction to suffering pain. One day, while teaching embroidery to Pepi in

her flat, Bom arrives and pisses on her face, pleasing Luci and assuming the role of a dominant lover. From then on, Pepi, Luci and Bom cultivate their friendship on the basis of a libertine lifestyle in *Movida* Madrid. They enjoy the nightlife with the youth until one day Luci is beaten by her husband. Her need of pain being satisfied once again by her husband, Luci ends her friendship with Pepi and Bom for good.

- 1982: *Labyrinth of Passion* (LP from now on), distributed by Tartan Video (2007), and the old VHS version (1990). Riza Niro, the son of Tiran's deposed emperor, arrives in Madrid. In one of his first sexual encounters with other men, he sleeps with Sadec, one of the Islamic terrorists who came to Madrid to kidnap him. Riza also meets Fabio, a gay punk who introduces him to the libertine lifestyle *Movida* Madrid has to offer. At a concert by the Ellos music group, their singer falls down the stairs, and Riza ends up being their new lead vocalist. At the same time, nymphomaniac Sexilia, the daughter of a well-known doctor, meets Queti, a dry cleaner who is being harassed by her medicated father. Riza Niro is not only chased by the group of Tiran terrorists, but also by princess Toraya, the former wife of Tiran's deposed emperor. Sexilia and Riza then meet and start a love affair. Thanks to her psychoanalyst, Sexilia remembers that they had already met during a holiday vacation in Costa del Sol when they were preteens. She also finds out that her nymphomaniac desires originate in her seeing Toraya abusing Riza at that time. Riza and Sexilia eventually take flight from Barajas to the capital of Tiran in the Caribbean, Contadora, while the terrorists kidnap Toraya instead.
- 1983: *Dark Habits* (DH from now on), distributed by Optimum Releasing. The Order of the Humiliated Redeemers offer shelter and redemption to fallen women in their convent. Yolanda, a cabaret singer who causes her boyfriend to overdose on drugs, hides in the convent where Mother Superior, a lesbian drug addict, is one of her fans. Yolanda is assigned the room in which Virginia, the daughter of a rich marquis, used to be imprisoned. Another four nuns comprise the convent – Sister Manure cooks under LSD hallucinations, Sister Damned cares for a Bengal tiger breeding in the cloister, Sister Snake creates original cloth designs for religious sculptures, and Sister Sewer Rat writes lurid novels about the women staying in the convent under the pen name Concha Torres. One day, Mother Superior receives a letter from Virginia who had a son before her death. After failing to blackmail the marquis with the letter, Mother Superior gets involved in the

illegal drug trade to fund the convent, which had received a threat of closure. Yolanda sings in honour of the Mother Superior for her birthday party, then intercepts the letter and gives it to the marquis. The upcoming Mother General announces the dissolution of the convent, and Mother Superior laments Yolanda's departure.

- 1984: *What Have I Done to Deserve This?* (WH from now on), distributed by Optimum Releasing. Gloria, housewife and occasional cleaner, lives with her husband, her mother-in-law and her two children in a small apartment located in a working-class neighbourhood on the outskirts of Madrid. Her oldest son, Toni, is a drug-dealer, whereas her younger son, Miguel, is a declared homosexual. Her husband, Antonio, still longs for a German woman, his former employer, and cares for neither his family nor Gloria. Antonio's mother is an unhappy old woman who desperately wants to move back to her hometown in the countryside. Gloria is addicted to over-the-counter drugs, and hysterically assaults her husband and kills him in the kitchen. When the investigators, one of whom is an impotent policeman who has had an affair with Gloria at the gym, come to the apartment, the only witness to the crime is her mother-in-law's lizard called Money. Gloria receives the support of Juani, an Andalusian woman whose only daughter has a strange mental power, and Cristal, a prostitute who lives opposite their flat.

As outlined in Bolaños (2014), Almodóvar's four early films share the following characteristics:

- they are subject to the same historical and socio-cultural contextualisation: Spain in the early 1980s;
- they were created by a then-emerging film director who is now internationally renowned in film studies;
- they are idiosyncratic to Spanish contemporary history and culture;
- they present stereotypical Spanish characters that can be analysed in regard to their social and linguistic backgrounds; and
- they result from a creative, artistic production that, despite the lack of monetary resources, achieves a masterfully crafted script which draws the attention of academics of contemporary history, cultural studies and film studies today.

Several TS scholars, such as Garzelli (2014), Lomeña (2009), Rox (2008), Roussou (2005) and Díaz-Cintas (2001), have already covered the translation of Almodóvar's films in the past. Apart from language-related discussions, the

social and cultural implications of Almodóvar's first four films can be considered from a historical perspective.

Almodóvar has been labelled a “postmodern” film director because of the original characteristics of his works: the influence of classic films and melodrama, the dominant presence of female characters, music, the presence of feelings and passion, the female point of view regarding men, the significance of representation, the accusation of anti-historicism, and camp (Rox-Barasoain 2008: 126).

Not only did Pedro Almodóvar modernise Spanish cinema in the late 20th century, but he also became a symbol of a social, cultural, artistic, political movement commonly known as *Movida* (Berthier 2009). This movement was an authentic symbol of the cultural changes that occurred in Spain during the Transition (Fouce 2000) and originated in an ever-changing social landscape as described by Martínez-Vasseur:

Spain in the 80s is still today a metamorphic, mutational, hotbed of all types of *Movidas* that seem to be created by charm after the dictator's death. This new Spain originated, however, in the economic, social, cultural transformations that took place back in the 1960s and that consolidated, like a giant kaleidoscope, by the end of Franco's regime and during the Spanish transition to democracy (2010: 171; my translation).

Murcia (2007) states that Almodóvar's cinema analyses Hispanic culture through a lavish use of stereotypes and clichés. In fact, *auteur* films, such as Almodóvar's, hide a number of translation challenges that go beyond the mere semantics of spoken dialogue.

[I]n some cinematographic productions, which are known as “author films” or “independent films”, directors decide to use a language marked by a certain degree of orality with aesthetic, realistic, expressive or ideological purposes. In several of these films, the director is also the scriptwriter and, sometimes, the main character. Therefore, even if dialogues are based on a written script, they are constantly evolving during filming (Romero 2011: 19).

These four films can therefore be considered audiovisual examples of how the social and cultural transformations occurring in this ever-changing Spain are reflected through the theme, the historical context and the diegesis of these film productions. This fact adds importance to the potential value of connotation present in VEH elements.

6. Analysis of Verbally Expressed Humour in the films

In the following paragraphs, a set of examples of VEH elements contained in the script of these four films will be discussed. By no means does this study aim at presenting quantitative data; on the contrary, its goal is the achievement of

a descriptive discussion of humour transfer in subtitling. The analysis is thus comprised of 14 examples only. The analysis will cover the cultural component and the humorous function of the VEH elements, as well as how they have been functionally rendered into the subtitled versions in English distributed in the UK today. Besides, *LP* will also encompass the subtitled VHS version available online via UCL’s Self-Access Centre Database. The passages will be presented as follows.

	Example no. XX	
ST [Source Text]	BT [Back Translation]	S [Subtitles]
XX	XX	XX

As discussed in section 2, following mainstream research in VEH, the main types of linguistic wordplay analysed in the films are the following: homophony, (lexical, collocational, phrasal) homonymy, homography and paronymy. Almodóvar’s dialogues include many VEH elements that are indeed related to other linguistic and sociolinguistic issues, such as culture-bound references, linguistic variety and register. With the aim of including connotation-related VEH elements, the following category has been added: tropes (figurative language).

The examples have been analysed in terms of verbal rendering in the English subtitles following the translation techniques in section 3.

6.1 Homonymy

Vandaele’s (2011) distinction between homonymy, homography and homophony has little practical use in Spanish. Due to its inner nature, homographs in Spanish will always be homophones in spoken discourse as well. Not only that, but in the case of audiovisual programmes, homographs are very rarely found, mainly because they would be shown as inserts or text on screen. For instance, inserts including homographs are often read aloud in the dialogue or sound track, and are thus homophones at the same time (e.g. example 3). Hence, homonymy will hereby encompass homophones and homographs; that is, words that differ in meaning, but that are written or pronounced identically.

In *PLB*, after a quarrel with her father on the phone, Pepi sets off to work as a creative writer for an advertising agency. Her first project is a TV commercial featuring Cecilia Roth about a new model of panties that absorb urine, transform farts into perfume and can be manually turned into a sex toy. The name of these panties is ‘PONTE’ which stands for the imperative second-person forms of the verb ‘to put on’ and ‘to get turned on’. This element seems to

have been correctly spotted and transposed into English with the imperative second-person form ‘PUTON’, although the sexual connotation is obliterated. Besides, the final rhyme and the catchphrase of the commercial have been conserved (idiomatic compensation).

Example no. 1 (PLB)

ST	BT	S
<p>NARRACIÓN DEL ANUNCIO: Las bragas PONTE contienen una sustancia que transforma el olor de sus pedos en el perfume más delicado. [...] Las bragas PONTE están compuestas de unas partículas que absorben totalmente el líquido de su orina, cambiando el color de las mismas. Es como si estrenara unas nuevas bragas. [...] Las bragas PONTE, cuidadosamente enrolladas, adquieren una consistencia que, a falta de algo mejor, pueden hacer las funciones de un apasionado compañero. INSERTO: Hagas lo que hagas, PONTE bragas.</p>	<p>AD NARRATION: PONTE panties contain a substance that transforms your farts' smell into the most delicate perfume. [...] PONTE panties are made of particles that fully absorb your urine liquid, changing the colour of the panties. It will be like using a new pair for the first time. [...] PONTE panties, carefully rolled, acquire a consistency that, in the absence of anything better, may fulfil a passionate partner's functions.</p> <p>TEXT ON SCREEN: Whatever you do, PONTE panties.</p>	<p><i>PUTON</i> panties contain a substance which transforms the smell of your fart into an elegant perfume.</p> <p><i>PUTON</i> panties are made from fibres which completely absorb your urine and change their colour, as though you'd put on a new pair.</p> <p><i>PUTON</i> panties, carefully rolled, acquire a consistency which, in the absence of anything better can fulfil the role of a passionate companion.</p> <p>PUTON panties FOR ALL EVENTUALITIES</p>

In *PLB*, transvestite Fabio McNamara mutters some sentences in English to introduce the Bomitoni Group, which plays a rather extravagant concert in front of an excited audience. In doing so, he pronounces the first letter as a /v/ and retches when saying the name of the group which confirms the double connotation of this wordplay. Bomitoni may well be a composite noun of two components, Bom and Toni, but also a homophone for *vomitona* ('big vomit' or 'bad turn'). If this was not clear enough in Spanish, one of Toni's friends pukes on the floor just before they start playing because he is 'on a real downer' (*muermo*). In this case, the wordplay has been calqued in the subtitles, thus losing its double sense and creating conflict with the visuals.

Example no. 2 (*PLB*)

ST	BT	S
PÚBLICO: Bomitoni! Bomitoni! Bomitoni!	CROWD: Bomitoni! Bomitoni! Bomitoni!	Bomitoni!

In the first scene of *LP*, Fabio McNamara extends a brief note to Riza Niro where an instance of wordplay is introduced with the reference to ‘Pheliz’. This word sounds like *feliz* (‘happy’) and its ending is also the first name of the well-known actress Liz Taylor (added between circle brackets in the note). Also, the poor grammar and number of spelling mistakes in Spanish indicate a rather low educational background from its author, Fabio. The subtitles emulate the wordplay by changing the celebrity to Cher. An association can be established with its double meaning (‘to cher’) and conserve the pun (discursive creation). This pun was not reproduced in the old VHS version (reduction). This decision is unjustified, and represents a functional infelicity because the ST can be read on screen. The VHS version of the film denigrated this pun with the following subtitle: “I would really like to make / you happy this afternoon.”

Example no. 3 (*LP*)

ST	BT	S
INSERTO NARRADO: Si, me guxtaria hacerte pheliz (taylor) exta tarde	NARRATED TEXT ON SCREEN: Yes, I would like to make you Pheliz (Taylor) this afternoon	“Yes, I’d like to Cher something with you this evening.”

At one point in the same film, in one of Almodóvar’s “recurrent appearances in drag” (Ballesteros 2009: 90), he plays on a pun with the personal pronoun *ellos* (third person plural) and a music band called ‘Ellos’. This metalinguistic joke is completely lost in the subtitled version (*calque*), although it was fully conserved in the old VHS version. Instead of keeping ‘Ellos’, the subtitler of the VHS version substituted the Spanish proper noun for one of its corresponding forms in English grammar (‘Them’). This decision aims at preserving intertextuality and humorous references throughout the film. In addition, the VHS version transliterates the name of the group with the following subtitle: “Listen, “The Melancholics” / can’t play.”

Example no. 4 (LP)

ST	BT	S
HOMBRE	UNKNOWN MAN: Hey,	Los Melancólicos can't perform
DESCONOCIDO: Oye,	Los Melancólicos	-You know why, of course.
que Los Melancólicos	cannot perform. You	-I know.
no pueden actuar.	know why, of course.	
Vosotros sabéis por	PEDRO ALMODÓVAR:	-So Ellos will perform instead.
qué, claro.	Yeah, yeah.	-Ellos.
PEDRO ALMODÓVAR:	UNKNOWN MAN: So	Ellos will perform. Ellos.
Ya, ya.	Ellos will come up on	[...]
HOMBRE	stage instead of them.	Their name is Ellos. But until they
DESCONOCIDO:	PEDRO ALMODÓVAR:	arrive, my friend and I will improvise
Entonces van a salir	Ellos? Ellos. Ellos	a song
Ellos en su puesto.	come up on stage.	
PEDRO ALMODÓVAR:	UNKNOWN MAN: Let's	
¿Ellos? Ellos. Salen	see if...	
Ellos.	FABIO MCNAMARA:	
HOMBRE	What?	
DESCONOCIDO: A ver	PEDRO ALMODÓVAR:	
si...	Ellos!	
FABIO MCNAMARA:	[...]	
¿Qué?	PEDRO ALMODÓVAR:	
PEDRO ALMODÓVAR:	Their name is Ellos,	
¡Ellos!	but while they come,	
[...]	my girl friend and	
PEDRO ALMODÓVAR: Su	I will improvise a	
nombre es Ellos, pero	beautiful song.	
mientras ellos vienen,		
aquí mi amiga y yo		
vamos a improvisar		
una bonita canción...		

Almodóvar's cameo as a fanzine writer and photo novel creator is also introduced in *LP*. In the middle of a porn photograph session starring Fabio McNamara, Almodóvar plays with language to mix literary and sexual language. He jokes with the expression *correrse* which can either mean 'to move over' or 'to ejaculate'. As seen in the example below, the VHS version obliterated the sexual connotation (generalisation) – "Great. Now, move over a bit". But the DVD version does the opposite (idiomatic compensation) and renders the wordplay functionally.

Example no. 5 (LP)

ST	BT	S
PEDRO ALMODÓVAR: ¿Sí? Muy bien. Bueno, córrete un poquito.	PEDRO ALMODÓVAR: Yes? Very good. Well, come a little bit.	-Yes? Very good. Now, come a little.

Juani teaches her daughter Vanesa how to use the washing machine in *WH*, but she is a spoiled child and does not like to help her with housework. Vanesa asks for permission to watch the TV instead of programming the washing machine, but Juani jokes about it and tells her to put the 'programme' on the washing machine instead. In this case, the joke has been calqued, transposing the noun into a verb, but it does work as a functional rendering as well.

Example no. 6 (*WH*)

ST	BT	S
JUANI: Venga, echa el jabón. Venga, ¡que es para hoy! VANESA: Quiero ver el programa de la tele. JUANI: ¿El programa ? Eso, pon el programa .	JUANI: Come on, put the soap in. Come on, hurry up! VANESA: I want to watch the TV programme. JUANI: The programme ? Yes, choose the program .	Now, put the soap in. Come on, hurry up! I want to see the TV programme . That's right, go ahead and program it.

Cecilia Roth's fleeting intervention in *WH* as a commercial actress represents an excellent example of homophony. She represents a woman whose face accidentally gets burnt by her partner when the latter brings her a cup of coffee in bed. She then says she was *molida* ('knackered'), which in Spanish establishes a semiotic link with the visuals: it refers not only to the state of being extremely tired, but also to something that has been ground, such as coffee. This reference to coffee has been neutralised (generalisation), although the translator could have modulated it by using some idiomatic expression, such as 'dead beat', 'whacked out' or even 'knackered'.

Example no. 7 (WH)

ST	BT	S
CHICA DEL ANUNCIO: Y, a la mañana siguiente, yo estaba molida y no veía el momento de levantarme. Pero él se levantó, movido, supongo, por el amor que sentía por mí, para prepararme una taza de café. “El café”. ¡Cariño! Nunca olvidaré... esa taza de café.	AD GIRL: And, the next morning, I was knackered , so I couldn't find the momentum to get up. But he got up, moved, I suppose, by the love he felt for me, to make me a cup of coffee. “The coffee”. Darling! I shall never forget... that cup of coffee.	The next morning, I was so tired I simply could not get up. But he got up, moved by his love for me, I guess, to make me a cup of coffee. “Coffee”. Darling! Never will I forget that cup of coffee.

6.2 Paronymy

The difference between homonyms and paronyms is based on the degree of orthotypographical similarity between a pair of words. Paronymy occurs when words are pronounced or written very similarly, but not identically. This linguistic phenomenon is thus a very common resource for wordplay, allowing the creation of jokes based on phonetic deformations, sound analogy and other paronymy-specific resources.

In *PLB*, Almodóvar's cameo in a sequence called *Erecciones Generales* ('General Erections'), a social game where a group of young men compete against each other to see who has the biggest penis. Emulating a TV show, Almodóvar is the host of the game and the one measuring the male members, whereas Pepi plays the role of assistant. The joke lies in the deliberate confusion between *elecciones* and *erecciones*. This phonological minimal pair also works in English both in its spelling and in its pronunciation, so it has been calqued and functionally rendered in the subtitles.

Example no. 8 (PLB)

ST	BT	S
<p>PEDRO ALMODÓVAR: Y ahora, nuestro concurso: “Erecciones Generales”. La gran sorpresa de la noche. “Erecciones” consiste en que el que tenga la polla más grande, más esbelta y más descomunal, y más perfecta, será nombrado rey del resto de la noche.</p>	<p>PEDRO ALMODÓVAR: And now, our competition: “General Erections”. Tonight’s big surprise. “Erections” consists of... whoever’s got the biggest cock, the most slender, enormous, perfect cock, will be named king for the rest of the night.</p>	<p>And now, our competition: “General Erections”. Tonight’s big surprise, In “Erections”, the guy with the biggest cock, the most slender, enormous, perfect cock, will be named King for the night,</p>

In *LP*, Riza Niro tells Fabio McNamara that he must disguise himself for his upcoming concert, but his hair is not long enough for an extravagant hairstyle. The latter, whose dialogues are usually quite witty and irreverent throughout the film, responds by playing with sound similarity between ‘queen’ and ‘Halloween’ as follows. This wordplay has been completely neutralised in the subtitles of the DVD version (generalisation), whereas an attempt was made to transfer it in the VHS version, merely by adding an apostrophe at the end of the word as follows: “I’ll make you the Queen of / Hallowe’en.”

Example no. 9 (LP)

ST	BT	S
<p>FABIO MCNAMARA: Haré de ti la reina de Hallo-Queen.</p>	<p>FABIO MCNAMARA: I will make of you the queen of “Hallo-Queen”.</p>	<p>I’ll turn you into the queen of Halloween.</p>

In *WH*, Gloria is addicted to sniffing glue, as well as to some over-the-counter medicines such as *minilip*, the proper noun used for the legal amphetamine in Spain until the 1980s. This *minilip* makes you feel awake, as her son Miguel remarks, and is translated as ‘No-Doze’ (substitution), which sounds like ‘no dose’, also similar to Novartis’s caffeine caplets called NoDoz. Later on, Gloria goes to a nearby pharmacy to buy some tablets, but they are no longer on sale

due to recent legislation, so she asks for other similar drugs that were also forbidden by that time.

Example no. 10 (WH)

ST	BT	S
GLORIA: ¿Quieres un minilip ? Por lo menos te quitará el hambre.	GLORIA: Do you want a “ minilip ”? At least you won't feel hungry.	You want a No-Doze ? You won't feel hungry.
MIGUEL: No, me pone nervioso. Mira cómo estás tú.	MIGUEL: No, it makes me nervous. Look how you are.	It makes me nervous. - Look at you.
GLORIA: ¿Cómo estoy yo?	GLORIA: How am I?	- What do you mean?

6.3 Tropes

Tropes are rhetorical figures of speech in figurative language. They affect the semantics of a text by using words or other signifiers in senses beyond their literal meaning, creating a diversion from the literal to the figurative. The most common tropes are allegory, irony, metaphor, metonymy, oxymoron (paradox), parabola, sarcasm, simile, synaesthesia and synecdoche.

In *PLB*, Pepi discovers Luci is married to the policeman who raped her, and she asks her for knitting lessons at home. Then she tells Luci about her husband, arguing that she was planning to put her virginity on sale for 60,000 pesetas. Later on in the film, Luci tells her that she knows someone who can rebuild her hymen, so that she can then sell her virginity to the highest bidder. She uses a metaphor with the term *zurcido* which refers to darning. The English version uses ‘mending’ which is then further explained in another subtitle with the adverbial clause ‘down there’ (particularisation). This could have also been functionally solved using the term ‘embroidery.’³

3. For instance, Marjane Satrapi's graphic novel *Broderies* (2003), originally in French, tackles the importance of hymen repair among contemporary Islamic women. The term used in the English translation by Anjali throughout the graphic novel, as well as for the title, was ‘embroideries’. However, this word has a double meaning to refer to the embellishment or exaggeration in the description of an event, which may be the reason why ‘embroidery’ was not used in the English version.

Example no. 11 (*PLB*)

ST	BT	S
LUCI: A propósito, Pepi, de lo que me dijistes [sic] el otro día, yo conozco una mujer que te podría hacer un zurcido.	LUCI: By the way, Pepi, about what you told me the other day, I know a woman who could sew you up.	By the way, Pepi. What you were saying the other day,
PEPI: ¿Un qué?	PEPI: Do what?	I know a woman who can do your mending.
LUCI: ¡Un zurcido!	LUCI: Sew you up!	- Do what?
PEPI: Pero ¿dónde?	PEPI: But where?	- Your mending.
LUCI: Ahí.	LUCI: There.	Where?
PEPI: Ah, no. Ya te avisaré. De momento me apetece seguir utilizándolo.	PEPI: Ah, no. I'll let you know. Now I feel like carrying on using it.	Down there.
		I'll let you know. I'd rather carry on using it for now.

Also in *LP*, when Sexilia meets her counterparts at her apartment, Angustias offers timid dry cleaner Queti a dildo (*un chicle*), although she does not understand the pun at first. This metonymy originates in the material of which it is made (rubber), so when Angustias takes the dildo out of her bag, Queti bursts into laughter. Here, the metonymy is literally transferred in the English subtitles, and the double meaning of 'gum' is specified by particularising.

Example no. 12 (*LP*)

ST	BT	S
ANGUSTIAS: Mira, yo te voy a dar un chicle, si quieres.	GIRL FRIEND: Look, I'm going to give you a gum, if you want.	-I can give you some gum if you want.
QUETI: Vale, de menta.	QUETI: Ok, mint.	-Do you have mint?
ANGUSTIAS: ¿De menta? ¿O con sabor a menta?	ANGUSTIAS: Mint? Or mint flavour? But I've got electric and rubber.	Mint flavour?
Pero lo tengo eléctrico y de goma, tú verás.	It's up to you.	I have electric and rubber. It's up to you.

In *DH*, Mother Superior gives Sister Damned some pocket money so that she can go shopping and tells her to be careful with *el niño* ('the boy'). At this point, the audience is shocked and will be keen to know who this boy is, for

convent nuns are not allowed to have offspring of their own in the Catholic tradition. Yet the dialogue suggests that Sister Damned may have an illegitimate son (irony). Hence, this wordplay relies on what may be referred to as “surprise reversal and unspoken meaning” (Low 2011: 61) through the use of a metaphor. That very night, the new arrival, drug addict singer Yolanda, looks through the windows and discovers that the so-called ‘boy’ is actually a Bengal tiger whose roars can be heard from the garden.

Example no. 13 (*DH*)

ST	BT	S
MADRE SUPERIORA: Cuidado con el niño . Enciérrelo. Que la chica no lo vea, no vaya a asustarse.	MOTHER SUPERIOR: Be careful with the boy! Lock him up. The girls mustn't see him, or she will be scared.	Be careful with the boy . Lock him up. - The girl mustn't see him. - Where is she?
SOR RATA DE CALLEJÓN: ¿Dónde está ahora?	SISTER SEWER RAT: Where is she now?	

On some occasions, VEH elements may rely on the audience's background knowledge. For instance, in *WH*, Gloria's mother-in-law has to help her grandson Toni with his homework. The exercise comprises a list of writers that they have to individually classify as either realists or romantics. Granny answers every single question incorrectly and then claims it was very easy (irony). When she answers the last one, Balzac, she nods her head in a way that suggests she is making everything up (paradox). The translator has tried to convey this clue to the audience in the last subtitle (“It sure is.”), specifically indicating that previous subtitles were ironic (amplification). These types of VEH elements are likely to be lost in translation should the audience be unable to match the authors with their corresponding literary currents.

Example no. 14 (WH)

ST	BT	S
TONI: Dime cuáles de estos autores son románticos y cuáles, realistas. Ibsen.	TONI: Tell me which of these authors are romantic and which are realist. Ibsen.	Tell me who are the romantics and who are the realists?
ABUELA: Romántico.	GRANNY: Romantic.	Ibsen.
TONI: Lord Byron.	TONI: Lord Byron.	Romantic.
ABUELA: Ese, realista.	GRANNY: That one, realist.	- Lord Byron.
Toni: Goethe.	Toni: Goethe.	- Realist.
ABUELA: Realista también.	GRANNY: Also realist.	- Goethe.
Toni: Y Balzac.	TONI: And Balzac.	- Another realist.
ABUELA: Romántico. ¿Ves que fácil?	GRANNY: Romantic. Do you see how easy it is?	And Balzac.
TONI: Sí.	TONI: Yes.	Romantic.
		- See how easy it is?
		- It sure is.

7. Results and applications

Based on the results in the analysis of the 14 examples above, it can be inferred that the most frequent techniques have been the following, in strictly decreasing order: non-translation (six cases), wordplay replacement (four cases), non-word replacement (three cases) and explanations (one case). It can be argued that none of them have an exceptionally high rate of use, yet it is true that non-translation and wordplay replacement techniques, which are opposite in nature, represent two thirds of the techniques observed in the examples. It has also been found, as illustrated by Perego (2014), that one of the main strategies for VEH content is to mitigate the loss of humour by compensation of humorous instances and adding further layers of meaning in other subtitles.

The films do not seem to present any linguistic tendency regarding VEH transfer in the subtitles. *PLB* has a total of four examples (two non-translations, one explanation, one wordplay replacement), *LP* has five (two non-translations, one non-wordplay replacement, two wordplay replacements), *DH* has one (one non-translation) and *WH* has four (one non-translation, two non-wordplay replacements, one wordplay replacement). Hence, techniques seem to have been homogeneously applied throughout the films. Yet interestingly, *LP* is the film that contains the biggest number of VEH elements that have not been functionally translated. As seen in section 4, *PLB*, *DH* and *WH* are all distributed by Optimum Releasing and can even be bought in a DVD box set, whereas *LP* is the only film that is distributed by Tartan Video and is not included in

any DVD box set. Hence, the possibility that the same subtitler carried out the translation of *PLB*, *DH* and *WH* cannot be discarded, although the results of this study do not permit further discussion on the issue of authorship itself.

It must be noted that the use of non-translation techniques does not imply that subtitles may be of a lesser quality. On the contrary, as seen throughout the analysis, some techniques hereby considered as non-translation, such as borrowing and calque, resulted in the functional transfer of wordplay in the subtitles as well (see examples 6, 8 and 13). Substituting or compensating VEH elements that are more acceptable for the new audience (i.e. domestication) may not always be as effective as calquing them in the target language. Instead, it always depends on the context, and especially on the image, which may even be the main trigger of the joke, thus imposing a foreignising approach.

The application of the VEH-specific techniques used throughout this study calls for further investigation in other areas, such as vulnerability, audience perception and relevance theory, to name but a few current red-hot topics in subtitling.

8. Conclusions

As seen throughout this paper, humour transfer is of paramount importance when translating audiovisual programmes from a functional perspective, especially when the nature of the source text is strictly related to entertaining the audience (comedy). In the case of the ‘early Almodóvar’ films, the appearance of VEH elements calls for a functional approach when subtitling them in English because “an adequate transfer [of humour] to the target language and culture is fundamental, for it is in humour where lies the natural principle of functionality” (Fuentes 2004: 77; my translation).

Despite the constraints imposed by subtitling, the translation of VEH content with replacement techniques in different passages renders humorous transfer on screen possible. The polysemiotic nature of audiovisual texts represents a double-edged sword. On the one hand, the presence of image and sound makes subtitling a type of vulnerable translation, and constrains the subtitler’s agency. On the other, it represents the perfect justification for the application of creative translation techniques, such as idiomatic compensation, discursive creation, substitution and variation. These techniques, categorised in this study as ‘wordplay replacement’, respond to a functional approach of VEH transfer that goes beyond their textual nature. It could be stated that carrying out a pre-translation analysis of wordplay, on behalf of the subtitler, in terms of functionality could help preserve the humorous function consistently throughout the subtitling process.

In the case of the subtitled versions of these 'early Almodóvar' films, VEH elements play an undeniably crucial role throughout. Almodóvar's first four comedies are humorous in nature, and it is thus necessary to maintain consistent translation strategies aimed at preserving the humorous tone. Translation techniques have proven to be the materialisation at the micro-unit level of the latter. These have been analysed as per their effectiveness in transferring VEH elements to the English subtitles by means of functionality. The analysis has also taken into account the particular contextualisation of these four films, which is the *Movida* social and cultural movement of Spain in the 1980s. This historical period of change in Spain is also representative of the openness and freedom displayed in Almodóvar's scripts. Along with their humorous shifts, Almodóvar's irreverent and visceral dialogues need to be carefully rendered in the subtitles.

To sum up, the analysis has revealed that most VEH elements have been identified, although not all of them have been functionally rendered in English. Some differences have also been observed between the older VHS version and the recent DVD version of *LP*, which does not seem to have been improved very much in terms of VEH content transfer. There does not seem to be an overall translation strategy or method for these 'early' Almodóvar films, although some of the subtitles may indicate a rather foreignising approach. This is something that calls for further research by focusing, within film studies, on Almodóvar's cinematic production and, perhaps, also by taking into account more recent artistic stages of Almodóvar's work.

References

- ATTARDO, Salvatore & Victor Raskin. (1991) "Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model." *Humor* 4:3-4, pp. 293-347.
- ATTARDO, Salvatore. (1994) *Linguistic Theories of Humour*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, Salvatore. (2002) "Translation and Humour." *The Translator* 8:2, pp. 173-194.
- BALLESTEROS, Isolina. (2009) "Performing identities in the cinema of Pedro Almodóvar." In: Epps, Brad & Despina Kakoudaki (eds.) 2009. *All about Almodóvar: A passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 71-100.
- BERTHIER, Nancy. (2009) "Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida." *Cadernos Ceru* 20:1, pp. 15-32.
- BLAKE, Barry. (2007) *Playing with Words. Humour in the English language*. London: Equinox.

- BOLAÑOS GARCÍA-ESCRIBANO, Alejandro. (2014) *El cine del «primer Almodóvar» (1980-1984) en la España de la movida*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide. Unpublished Dissertation.
- BUZELIN, Hélène. (2013) "Sociology and translation studies." In: Millán, Carmen & Francesca Bartrina (eds.) 2013. *The Routledge handbook of translation studies*. Abingdon: Routledge, pp. 186-200.
- CHAUME VARELA, Frederic. (2004) "Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation." *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 49:1, pp. 12-24.
- CHIARO, Delia. (1992) *The Language of Jokes. Analysing verbal play*. London: Routledge.
- CHIARO, Delia. (2006) "Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception." *The Journal of Specialised Translation* 6, pp. 198-208.
- CHIARO, Delia. (2010) "Translating Humour in the Media." In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and the Media*. London: Continuum, pp. 1-16.
- CORNU, Jean-François. (2014) *Le doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- CRYSTAL, David. (1998) *Language Play*. Harmondsworth: Penguin.
- DELABASTITA, Dirk. (1993) *There's a double tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam: Rodopi.
- DELABASTITA, Dirk. (1996) "Introduction." In: Delabastita, Dirk (ed.) 1996. *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, Special issue of *The Translator* 2:2, pp. 1-22.
- DE ROSA, Gian Luigi; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) (2014) *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Oxford: Peter Lang.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2001) "Sex, (sub)titles and videotapes." In: Lorenzo, Lourdes & Ana María Pereira (eds.) 2001. *Traducción subordinada II: el subtítulo (inglés-español/galego)*. Vigo: University of Vigo, pp. 47-67.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel Cine.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2005) "Teoría y traducción audiovisual." In: Zabalbeascoa, Patrick; Laura Santamaria & Frederic Chaume (eds.) 2005. *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 9-21.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline Remael. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.
- FOUCE, Héctor. (2000) "La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña." *Cuadernos de Información y Comunicación* 5, pp. 267-275.

- FUENTES LUQUE, Adrián. (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*. Granada: Universidad de Granada. Unpublished doctoral dissertation.
- FUENTES LUQUE, Adrián. (2004) "Reír o no reír, esa es la cuestión: la traducción del humor verbal audiovisual. Estudio descriptivo de un fragmento de *Duck Soup*, de los Hermanos Marx." *Puentes* 3, pp. 77-85.
- FUENTES LUQUE, Adrián. (2010) "On the (Mis/Over/Under)Translation of the Marx Brothers' Humour." In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and the Media*. London: Continuum, pp. 175-192.
- GARZELLI, Beatrice. (2014) "Lo humor di Almodóvar tradotto in italiano. Casi emblematici di doppiaggio e sottotitolaggio in ¡Átame!, *La flor de mi secreto* e *Todo sobre mi madre*." In: de Rosa, Gian Luigi; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) 2014. *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Bern: Peter Lang.
- GOTTLIEB, Henrik. (1997a) *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen. Unpublished doctoral dissertation.
- GOTTLIEB, Henrik. (1997b) "You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay." In: Delabastita, Dirk (ed.) 1997. *Traductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: St Jerome.
- GUBERN, Roman. (2014) "Movida y transgresión en el primer Almodóvar." In: Poyato Sánchez, Pedro (ed.) 2014. *El cine de Almodóvar. Una poética de lo "Trans."* Coria: International University of Andalusia, pp. 15-27.
- HOUSE, Juliane. (2016) *Translation as Communication across Languages and Cultures*. Abingdon: Routledge.
- HURTADO ALBIR, Amparo & Lucía Molina Martínez. (2002) "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach." *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 47:4, pp. 498-512.
- IVARSSON, Jan & Mary Carroll. (1998) *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.
- LIPKA, Leonhard. (2009) "Non-serious Text Types, Comic Discourse, Humour, Puns, Language Play, Limericks, Punning and Joking." *Journal of Theoretical Linguistics* 6:1, pp. 84-91.
- LOMEÑA GALIANO, María. (2009) "Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios." *Entreculturas* 1, pp. 275-283.
- LOW, Peter Alan. (2011) "Translating jokes and puns." *Perspectives* 19:1, pp. 59-70.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2004) *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Unpublished doctoral dissertation.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2008) *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- MARTÍNEZ VASSEUR, Pilar. (2004) "La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar." In: Ruzafa Ortega, Rafael (ed.) 2004. *La historia a través del cine: Transición y consolidación democrática en España*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, pp. 167-202.
- MAYORAL, Roberto; Dorothy Kelly & Natividad Gallardo. (1988) "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation." *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 33:3, pp. 356-367.
- MEYER, John C. (2000) "Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication." *Communication Theory* 10:3, pp. 310-331.
- NASH, Walter. (1985) *The Language of Humour. Style and technique in comic discourse*. London: Longman.
- NORD, Christiane. (1997) *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome.
- PEREGO, Elisa. (2014) "Humour and audiovisual translation: an overview." In: De Rosa, Gian Luigi; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) 2014. *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Oxford: Peter Lang, pp. 9-14.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Luis. (2014) *Audiovisual Translation Theories, Methods and Issues*. London: Routledge.
- REDFERN, Walter. (1986) *Puns*. Oxford: Basil Blackwell.
- ROMERO, Lupe. (2011) "When Orality Is Less Pre-fabricated: An Analytical Model for the Study of Colloquial Conversation in Audiovisual Translation." In: Incalcaterra McLoughlin, Laura; Marie Biscio & Máire Áine Ní Mhainnín (eds.) 2011. *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling. Theory and practice*. Oxford: Peter Lang, pp. 55-86.
- ROSS, Alison. (1998) *The Language of Humour*. London: Routledge.
- ROUSSOU, María. (2005) "La subtitulación de tres filmes de Almodóvar al griego: estudio descriptivo." *Puentes* 6, pp. 61-68.
- ROX BARASOAIN, María. (2008) *The Films of Pedro Almodóvar: Translation and Reception in the United States*. León: Universidad de León. Unpublished doctoral dissertation.
- SCHRÖTER, Thorsten. (2010) "Language-play, Translation and Quality – with Examples from Dubbing and Subtitling." In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and the Media*. London: Continuum, pp. 138-152.
- SCHWARZ, Jeannine. (2010) *Linguistic Aspects of Verbal Humour in Stand-up Comedy*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes. Unpublished doctoral dissertation.
- SEN, Anindya. (2012) "Humour Analysis and Qualitative Research." *Social Research Update* 63, pp. 1-4.
- VANDAELE, Jeroen. (2010) "Humour in translation." In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies, vol. I*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 147-152.

- VANDAELE, Jeroen. (2011) "Wordplay in Translation." In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2011. *Handbook of Translation Studies, vol. II*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 180-183.
- VARGA, Cristina. (2011) "Traduire pour rire. Arthur et les chevaliers de la télé." In: Şerban, Adriana & Jean-Marc Lavaur (eds.) 2011. *Traduction et medias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 139-155.
- VEATCH, Thomas C. (1998) "A theory of humor." *Humor* 11:2, pp. 161-215.
- VEIGA, Maria José. (2009) "The Translation of Audiovisual Humour in Just a Few Words." In: Díaz Cintas, Jorge (ed.) 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, pp. 158-194.
- ZABALBEASCOA TERRÁN, Patrick. (1996) "Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies." *The Translator* 2:2, pp. 253-257.
- ZABALBEASCOA TERRÁN, Patrick. (2001) "La traducción del humor en los textos audiovisuales." In: Duro Moreno, Miguel (ed.) 2001. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 267-298.

BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

ALEJANDRO BOLAÑOS GARCÍA-ESCRIBANO is a PhD candidate and Teaching Fellow at University College London's Centre for Translation Studies thanks to a La Caixa Social Foundation studentship. He holds a joint bachelor's degree on Translation and Humanities Studies from Pablo de Olavide University (Seville), a master's degree on Translation applied to the Publishing Industry from the University of Malaga, and a master of science on Audiovisual Translation from University College London's Centre for Translation Studies. He is currently carrying out research on the pedagogical potential of subtitling and cloud-based systems in collaboration with subtitling software developers. He also works as a freelance translator, subtitler and teacher in London.

ALEJANDRO BOLAÑOS GARCÍA-ESCRIBANO es estudiante de doctorado y profesor asistente del Centre for Translation Studies en University College London gracias a una beca de la Obra Social La Caixa. Se graduó en Humanidades y Traducción e Interpretación por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, y ha cursado el Máster Universitario en Traducción para el Mundo Editorial de la Universidad de Málaga y el máster de Traducción Audiovisual del Centre for Translation Studies en University College London. En la actualidad investiga el potencial pedagógico de las herramientas de subtitulación y plataformas en la nube en colaboración con desarrolladores de software de subtitulación. Asimismo, trabaja como traductor, subtitulador y profesor autónomo en Londres.

CUANDO HUMOR Y CULTURA CHOCAN: EL SUBTITULADO EN OCHO APELLIDOS VASCOS¹

Pilar González Vera

pilargv@unizar.es
Universidad de Zaragoza

Resumen

La traducción del humor presenta uno de los retos más difíciles y atractivos para el traductor. Esto se debe en gran medida a la diversidad de elementos que pueden llegar a confluír con un único propósito: conseguir arrancar una sonrisa al espectador. En el caso de los productos audiovisuales, a pesar de que la concurrencia de múltiples códigos puede suponer, *a priori*, una ayuda, no siempre es así al entrar en juego aspectos ideológicos y culturales. El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la traducción del humor en la película *Ocho apellidos vascos* (Martínez Lázaro 2014), una comedia basada en el choque cultural entre comunidades. A partir del análisis del subtítulado, se procurará contribuir al debate sobre la traducibilidad del humor, prestando especial atención a aquellos casos donde el componente cultural sea determinante o altamente significativo.

Abstract

“When humour and culture clash: subtitling in *Spanish affair*”

The translation of humour presents one of the most difficult and attractive challenges for translators. This is, mainly, due to the diversity of elements that can converge with a single purpose: to obtain a smile from the audience. Regarding audiovisual products, despite the concurrence of multiple codes, which may, in the first instance, be of assistance, this is not always the case when ideological and cultural elements come into play. This work aims to study the translation of humour in the film *Spanish affair* (Martínez Lázaro 2014), a comedy based on the culture clash between communities. From the

1. Este artículo ha sido financiado por el Gobierno de Aragón, grupo consolidado Swift H46 y Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

analysis of the subtitling, we intend to contribute to the debate about traductibility of humour, paying special attention to those cases in which the cultural component is determining or, at least, extremely meaningful.

Palabras clave: Humor. Cultura. Traducibilidad. *Ocho apellidos vascos*. Subtitulado.

Key words: Humour. Culture. Traductibility. *Spanish affair*. Subtitling.

Manuscript received on June 26, 2016 and accepted for publication on October 9, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.9>

Para citar este artículo / To cite this article:

GONZÁLEZ VERA, Pilar. (2017) “Cuando humor y cultura chocan: el subtitulado en *Ocho apellidos vascos*.” In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 249-277.

1. Introducción

El presente estudio trata de valorar la traducibilidad del humor en la versión subtitulada al inglés de una comedia española cuyo humor radica en los conflictos culturales de distintas comunidades. Para ello, se tienen en cuenta las hipótesis de investigadores como Chiaro (2005), que defiende la posibilidad de traducir los textos humorísticos, aunque, eso sí, distinguiéndola de la imposibilidad de la equivalencia; la de Newmark (1988: 107), quien afirma que “*all jokes are translatable, but they do not always have the same impact*”; y otras menos proclives a la defensa de la traducibilidad en ciertos momentos, como la de Santoyo (1994: 145), quien sostiene que, en la medida en que el humor de una situación o comedia derive de la utilización de elementos específicamente culturales, en esa misma medida su trasvase a otros idiomas, o lo que es lo mismo, su traducción, se verá seriamente dificultada, si no del todo limitada.

Como punto de partida se incluye una breve revisión de los enfoques desde los que se ha tratado el humor, prestando una especial atención a las investigaciones vinculadas con la traducción audiovisual. En segundo lugar, se presenta la película que sirve de corpus para el estudio, *Ocho Apellidos Vascos*, y se indica el criterio seguido para la clasificación de los ejemplos analizados. Finalmente, se incluyen las conclusiones extraídas, así como una propuesta de posibles vías de investigación futura.

2. Marco teórico del humor

El humor ha sido sujeto de estudio a lo largo del tiempo por la gran complejidad que envuelve. A esto hay que añadir que los enfoques desde los que se ha acometido su estudio han estado continuamente evolucionando y perfilándose. Muestra de este recorrido se encuentra en la revisión de la literatura publicada en torno al humor realizada por Santana López (2005) y que recoge las distintas perspectivas desde las que se ha analizado el humor. La autora agrupa las investigaciones según se hayan realizado desde las teorías lingüísticas, las literarias, las culturales o las llevadas a cabo dentro del marco de la comunicación audiovisual.

En la disciplina lingüística hay que destacar las investigaciones realizadas por Attardo & Raskin (1991), que desembocan en la *Teoría general del humor verbal* y que gira en torno al aspecto lingüístico de los chistes. En esta misma línea destacan los estudios presentados por Chiaro (2000, 2005, 2010), en los que profundiza en el humor verbal dentro del campo de la traducción audiovisual y la recepción del humor. Por su parte, Delabastita propone un estudio del humor como elemento estilístico y parte de las obras literarias, centrándose en el juego de palabras, al que define como

the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meanings* (1996: 128).

El mismo autor clasifica los juegos de palabras en cuatro tipos: homonimia (dos palabras que suenan y se escriben igual, pero tienen distinto significado), homofonía (dos palabras con sonido idéntico, pero con distinta forma escrita), homografía (dos palabras que se escriben igual, pero suenan distintas) y paronimia (dos palabras muy parecidas, pero entre las que hay diferencias a la hora de pronunciarlas y escribirlas). A estos se añade el *portmanteau* (compuesto), “a label for the coinage that packs two meanings into one word” (Nash 1985: 143).

En lo que respecta a la faceta cultural del humor, Vandaele (2002) elabora una minuciosa revisión bibliográfica del estudio del humor partiendo de una perspectiva lingüística e incorporando la sociolingüística y un enfoque metalingüístico que le lleva a establecer una relación lengua-cultura en el humor. Este nexo también se percibe en los estudios del humor dentro de la traducción audiovisual. Muestra de ello es la clasificación de los chistes planteada por Zabalbeascoa (1996) y que sirve de sustento para las propuestas por Fuentes (2000) y Martínez Sierra (2004) (Tabla 1).

	Chistes simples			Chistes compuestos
Cambios	<i>Zabalbeascoa</i>	<i>Fuentes</i>	<i>Martínez Sierra</i>	Combinación de dos o más tipos de elementos
	Chistes binacionales		Elementos no-marcados	
	Chistes sobre la cultura y las instituciones nacionales		Elementos sobre la comunidad e instituciones	
	Chistes de sentido del humor nacional		Elementos de sentido del humor de la comunidad	
	Chistes dependientes de la lengua		Elementos lingüísticos	
	Chistes visuales		Elementos visuales	
		Chistes sonoros	Elementos paralingüísticos	
Adiciones			Elementos gráficos	

Tabla 1 – Tipología de elementos humorísticos de los chistes y comparativa con las propuestas de otros autores, según Martínez Sierra (2004: 222).

Si atendemos a la clasificación de Martínez Sierra, el autor, a diferencia de Zabalbeascoa, no se refiere a tipos de chistes sino a chistes que contienen distintos elementos. Así, en el caso de los chistes con elementos no-marcados incluye aquellos que son resultado de una situación y en los que ni el lenguaje ni las diferencias culturales son determinantes para conseguir el efecto cómico, por lo que su traducción no comporta grandes dificultades. El segundo alude a los referentes culturales específicos de una comunidad, como celebridades, programas televisivos, etc., o intertextuales y que en ocasiones se adaptan a los de la meta con el fin de ser humorísticos (familiarización). El tercero, por su parte, tiene un matiz más global, al no ceñirse a referentes concretos sino a temáticas populares dentro de una comunidad como valores, creencias o estereotipos. Los elementos lingüísticos están relacionados con el uso del lenguaje, por ejemplo, los juegos de palabras, mientras que los visuales difieren de los gráficos en que en los primeros el humor proviene de lo visto en la pantalla y en los segundos se limita a mensajes escritos en pantalla, bien sean títulos, didascalias, textos o subtítulos. Por último, los paralingüísticos recogen elementos como los acentos, tonos de voz o imitaciones de la forma de hablar de algún famoso (Martínez Sierra 2004: 215).

Si bien es cierto que la posibilidad de traducir o no el humor ha sido cuestionada por la dificultad que entraña, esta es aún mayor si se trata del subtítulo, al encontrarnos con los límites que impone esta modalidad caracterizada por ser (Gottlieb 1992: 162):

- Written (Subtitles are not received via hearing as in the case of dubbing).
- Additive (The translated text provides a supplement to the original).
- Immediate (“As opposed to non-synchronous translations, where the receptor – reading a book, for instance – controls both time and duration for reception”. With subtitles, however, the audience cannot go back or slow down the material).
- Synchronous (The original and the translated text are received at the same time, contrary to simultaneous interpreting).
- Polymedial (This means the coexistence of two or more channels delivering the meaning of the source text).

Así, cuando pasamos al subtítulo, la labor se complica, puesto que la traducción del humor en subtítulos “is not as straightforward as the translation of written, totally verbal word play, or even of the interpretation of an orally produced pun” (Chiaro 2000: 32). A la materialización del humor a través de las palabras y de las imágenes en los textos audiovisuales se añade las implicaciones del paso del medio oral al escrito en el subtítulo, que llevan a una reformulación del texto y a un proceso de edición donde suele predominar la condensación. Si además tenemos en cuenta el componente cultural nos encontramos con que en el subtítulo partimos de tres dificultades: 1) las restricciones espacio-temporales, 2) el paso de registro hablado a escrito, y 3) el paso de una cultura a otra (Gottlieb 1994: 104-106), que tienen que valorarse para conseguir un traspaso correcto.

3. Análisis del humor en *Ocho Apellidos Vascos*

La película española elegida para estudiar la traducción del humor al subtítulo en inglés se trata de *Ocho Apellidos Vascos* (*Spanish Affair*, Martínez-Lázaro 2014). Esta comedia romántica narra las aventuras de Rafa, un auténtico sevillano, que impulsivamente viaja al norte de España para intentar conseguir el amor de Amaia, una vasca con fuerte carácter a la que ha dejado su novio en vísperas de la boda, y a la que ha conocido una noche en Sevilla. Una vez en el País Vasco, Rafa se tiene que hacer pasar por vasco y novio de Amaia a la vez que enfrentarse a los prejuicios sobre la gente y el estilo de vida en esta comunidad. Este choque cultural de norte (País Vasco) y sur (Andalucía) en

el que se concatenan estereotipos y clichés da lugar a numerosas situaciones cómicas que, a su vez, se convierten en hilo discursivo de la trama.

Tras visionar la película y localizar las escenas en las que se apreciaba algún caso de humor, se procedió a su clasificación a partir de los elementos humorísticos descritos por Martínez Sierra (2004) que concurren en las escenas. Al poder confluír varios de estos elementos en la misma escena, se ha optado por clasificar los ejemplos de acuerdo con el elemento humorístico dominante. Con el fin de simplificar la nomenclatura de los elementos humorísticos que se analizan en los ejemplos, se seguirá la siguiente codificación (Tabla 2):

NM	Elementos no-marcados
CI	Elementos sobre la comunidad e instituciones
SHC	Elementos de sentido del humor de la comunidad
L	Elementos lingüísticos
V	Elementos visuales
P	Elementos paralingüísticos
G	Elementos gráficos

Tabla 2 – Abreviaturas de los tipos de elementos humorísticos (Martínez Sierra 2004).

3.1. Elementos no marcados

La película cuenta con situaciones humorísticas provocadas por elementos no marcados y en las que el traductor no tiene que buscar soluciones complicadas para conseguir el mismo efecto humorístico del original, tal y como sucede en:

(1) Primer ejemplo

Versión original (VO) Koldo: Bueno, fenómeno. ¿Dónde vives tú? Rafa: Pues entre las afueras y el centro, en el medio.	Versión original subtitulada (VOS) Koldo: All right, where do you live? Rafa: Between the outskirts and the centre, in the middle.
---	--

3.2. Elementos paralingüísticos

Sin embargo, la versión original se caracteriza por recurrir a elementos humorísticos paralingüísticos que no son siempre fáciles de trasladar. Entre otros elementos paralingüísticos, en la película destacan la imitación del acento vasco que realiza Rafa y el uso forzado que hace este personaje de palabras sueltas que intentan asemejarse a vocablos en euskera y que dan lugar a discursos

inconexos y absurdos, como por ejemplo cuando Koldo se ofrece a llevarle a casa y este le responde:

(2) Segundo ejemplo

VO. Rafa: <i>Eskerrik asko</i> , Koldo. Osendo, perfectoak. Agur.	VOS. Rafa: <i>Eskerrik asko</i> , Koldo. Osendo, perfectoak. Agur.
--	---

Rafa combina palabras en euskera como *eskerrik asko* (muchas gracias) y *agur* (adiós) con otras que imitan al euskera añadiendo sufijos típicos de la lengua como *-oak* en “perfectoak” (*perfektua*, perfecto), o por semejanza, como “osendo” (*oso ondo*, muy bien). El mismo Rafa emplea el elemento paralingüístico, o la variedad dialectal según Del Corral (1988: 26), de forma intencionada para contar un chiste sobre vascos:

(3) Tercer ejemplo

VO. Rafa: Esto son dos vascos que se encuentran y le dice el uno al otro: “Oye Patxi, qué me <i>enterau</i> que tu hija está en la cama con gonorrea”. Y el otro dice: “A mí qué hostias, mientras sea vasco”.	VOS. Rafa: These two Basques meet and one says: “Hey, Patxi, I hear your daughter’s in bed with gonorrhoea.” The other says: “I don’t care! as long as he’s Basque...”
---	---

En el chiste imita el acento vasco y establece un juego entre el término “gonorrea” y su parecido con lo que pudiera ser el nombre de alguien en euskera, por la dificultad de su pronunciación. Sin embargo, la traducción literal en la versión subtitulada hace que se pierda el efecto humorístico. Una situación similar ocurre cuando Koldo propone una salida a por bonito y al decir que es pescador, Merche confunde el término *arrantzale* por lo que podría ser el nombre de Koldo, contestando que ella se llama Anne, nombre que ella se pone para pasar por vasca, y provocando una situación absurda. En este caso la traducción literal permite mantener el humor, ya que la audiencia conoce el verdadero nombre de Koldo, por lo que imagina que *arrantzale* no se corresponde con el nombre y que puede tratarse de una profesión.

(4) Cuarto ejemplo

VO. Koldo: Oye, mañana si queréis podemos salir a pescar un bonito [...] soy <i>arrantzale</i> . Merche: Y yo Anne, encantada.	VOS. Koldo: Tomorrow we could go fishing for bonito [...] I’m <i>arrantzale</i> . Merche: And I’m Anne. A pleasure.
--	---

Esta misma línea de humor basado en la confusión entre un término en euskera y un nombre propio tiene de nuevo lugar cuando Rafa, recién llegado de Sevilla, se presenta por sorpresa en casa de Amaia quien, desconcertada, le amenaza con llamar a la *ertzaintza*. El término que designa a la policía del País Vasco es confundido por Rafa con el nombre de alguna amiga de Amaia, al asemejarse fonéticamente con el nombre de Arantxa:

(5) Quinto ejemplo

<p>VO. Amaia: ¿Qué quieres que llame a la <i>Ertzaintza</i>, o qué? Rafa: Hombre, yo había <i>pensao</i> estar un ratito los dos a solas al principio, pero si llamas a una amiga tampoco pasa nada.</p>	<p>VOS. Amaia: You want me to call the <i>Ertzaintza</i>? Rafa: I thought we'd be on our own for a while, but call your friend if you want.</p>
--	---

El uso del euskera como elemento lingüístico desencadenante de situaciones humorísticas es frecuente a lo largo de la película, como hemos podido observar. En los ejemplos anteriores el humor surge a raíz de los malos entendidos y situaciones absurdas que son fruto de la falta de comprensión del euskera, pero también el uso del euskera combinado con el castellano, dando lugar a nuevas palabras (*portmanteau*), es empleado en situaciones humorísticas, tal y como sucede en los siguientes ejemplos:

(6) Sexto ejemplo

<p>VO. Amaia: Y deja de hacer la pelota con tanto abrazo y tanta hostia. Para qué das un abrazo, que no estás en Sevilla. Rafa: Cúsame, ¿parezco “aberschándal”? Amaia: <i>Abertzale</i>. Rafa: Sí, ¿no?</p>	<p>VOS. Amaia: And stop all the hugging. Why did you do it? You're not in Seville. Rafa: Do I look “uppersally”? Amaia: <i>Abertzale</i>. Rafa: I do, right?</p>
--	--

(7) Séptimo ejemplo

<p>VO. Rafa: Pero que yo soy sevillano. Como queréis que os lo diga, que yo no pertenezco a la <i>escalera borroca</i> esa.</p>	<p>VOS. Rafa: I'm Sevillian, don't you understand? I don't belong to that “galleyborroca.”</p>
---	--

En los dos casos Rafa modifica el euskera, y produce una nueva palabra con alusiones a la temática popular y clichés sobre la comunidad (SHC) del País Vasco con efecto humorístico. En el primer caso, “aberschándal”, toma el principio de

la palabra *abertzale* (patriota) y por semejanza fonética sustituye “-tzale” por “chandal”. Así consigue un guiño a los clichés sobre la comunidad asociados a la preferencia de los vascos por vestir de manera informal, por ejemplo, chándales. En la versión subtitulada al inglés se ha optado por mantener el humor basado en la conjunción de dos palabras, *super* y *chavvy*, que aluden a la falta de gusto en el vestir. Sin embargo, el hecho de que se trate de un estereotipo sobre la comunidad puede pasar desapercibido para la audiencia meta.

En el segundo caso, “calera borroca” proviene de la expresión en euskera *kale borroka* (lucha en la calle), con un alto significado para la comunidad (SHC), ya que se refiere al grupo de jóvenes que defendían la independencia del País Vasco a través de la lucha en la calle. El efecto humorístico proviene de la semejanza fonética del original con el sinsentido creado por Rafa, “escalera barroca”. Como sucediera en el ejemplo anterior, para el subtulado se ha optado por una palabra inventada que podría recordar las palabras *galley* y *baroque*, pero, nuevamente, la alusión a aspectos culturales sobre la comunidad podrán pasar inadvertidos para el espectador meta.

3.3 Elementos de sentido del humor de la comunidad

El elemento paralingüístico está presente en numerosas ocasiones humorísticas protagonizadas por Rafa y, en ocasiones, se combina con elementos de sentido del humor de la comunidad (SHC), como en la escena en la que Rafa, tras haber comido y bebido en exceso, tiene que vomitar en unos arbustos y, al interesarse Koldo por él, Rafa contesta:

(8) Octavo ejemplo

<p>VO. Rafa: Estaba mirando a ver si había alguna seta interesante. Pero nada, todo champiñones y <i>boletua</i>. Koldo, <i>eskerrik asko</i> por la cena.</p>	<p>VOS. Rafa: I was looking to see if there were any interesting mushrooms. But they're all button mushrooms and “boletua.” Koldo, <i>eskerrik asko</i> for dinner.</p>
--	---

Así, la situación humorística resulta más compleja, ya que el uso de la palabra en euskera (*eskerrik asko*) se combina con la creación de “boletua”, palabra basada en el término *boletus*, al que se le añade una terminación típica, -ua, y con una afición como es la de buscar setas que se asocia a los vascos y que ha servido como recurso en diversos chistes sobre la comunidad.

El uso de elementos de sentido del humor de la comunidad (SHC) y que aluden a los estereotipos sobre las comunidades es el motor principal del humor en la película. Fundamentalmente, los valores y creencias que giran en

torno a la comunidad vasca, entre los que destacan: la pasión por la gastronomía, la tendencia a exagerar, el tema del terrorismo, el fuerte carácter y la descripción de las mujeres dentro de la comunidad.

La gastronomía es uno de los emblemas del territorio vasco, cuna de grandes chefs. Los vascos son conocidos por su entusiasmo por el buen comer y el tamaño de las cantidades a las que están acostumbrados. Muestra de ello es la escena en la que el camarero recita los distintos platos que forman parte del menú y Rafa piensa que tiene que elegir al resultar en su conjunto excesivo. En la versión subtitulada al inglés, el efecto humorístico basado en la exageración se consigue gracias a la traducción de cada uno de los numerosos platos que componen el menú. A pesar de que la audiencia meta puede apreciar el elemento NM que resulta de la suma de 1) la desproporción de comida y 2) la postura dramatizada de Rafa en “and all the rest too. I hope it’s enough”, el elemento SHC puede perderse si la audiencia meta desconoce las creencias sobre la comunidad vasca en torno a la gastronomía y su tendencia a la exageración.

(9) Noveno ejemplo

<p>VO. Camarero: Pues hoy tenemos alubias, ensalada mixta, pimientos rellenos de <i>txangurro</i>, croquetas de bacalao, revuelto de hongos, chipirones en su tinta, cogote de merluza y chuletón de buey. Rafa: Yo los chipirones. Camarero: No es a elegir. Eso es lo que viene con el menú. Aquí se come lo que hay. Amaia: No, no, que los chipirones es lo que más ganas tiene Antxon. [...] Rafa: Pero de lo demás también. A ver si me voy a quedar con hambre.</p>	<p>VOS. Camarero: Tonight we have beans, mixed salad, peppers stuffed with <i>txangurro</i>, cod croquettes, scrambled egg with mushrooms, squid in its own ink, nape of hake and T-bone steak. Rafa: I'll have squid. Camarero: You don't choose. That's the set meal. Here, you eat what there is. Amaia: No, squid is just what Antxon likes most. [...] Rafa: And all the rest too. I hope it's enough.</p>
---	--

Otro caso relacionado con los valores sobre la gastronomía es el momento en el que Koldo cuestiona hasta qué punto puede considerarse a Rafa completamente vasco por apellidarse Clemente. El tener un apellido no vasco implica un signo de no pertenencia a la comunidad, lo que subraya Koldo en:

(10) Décimo ejemplo

<p>VO. Amaia: Así que hala, ¿vamos a cenar? Koldo: Bueno, bueno. Pero este igual, como es Clemente, se pide paella o algo, eh.</p>	<p>VOS. Amaia: So, shall we eat? Koldo: All right. But as he's a Clemente, he might order paella.</p>
--	---

El sentido del humor se consigue a través del silogismo entre Clemente-paella-España vs. apellido vasco-cocina vasca-País Vasco. En el caso de la traducción, la audiencia se puede encontrar con una pérdida del humor si no establece el simbolismo de la paella como plato nacional y emblema nacional frente a la cocina vasca, muy distinta y con gran reputación que permite a la comunidad utilizarlo como rasgo distintivo frente al resto de España.

Otro de los rasgos que caracteriza a los vascos según los estereotipos existentes es la tendencia a exagerar, que va desde las abundantes raciones en la mesa a la forma de hablar y expresarse, como en el chiste que cuenta Rafa y en el que recurre a este cliché:

(11) Undécimo ejemplo

<p>VO. Rafa: Esto son dos de Bilbao que se encuentran y el uno le dice al otro: “Oye, Kepa que me <i>enterau</i> que te han <i>tocao</i> 100 millones en la lotería. Ahí va la hostia.” Y dice: “Pues lo que jugaba, ¿no?”</p>	<p>VOS. Rafa: These two from Bilbao meet, and one says: “Kepa, I hear you won 100 million on the lottery.” The other says: “Just what I bet.”</p>
--	---

Aunque, en este caso, la audiencia meta puede no captar el cliché, el chiste basado en la desproporción del protagonista de este no pasará desapercibido y logrará la misma finalidad que en el texto original: conseguir la carcajada de la audiencia.

Entre los temas relacionados con la comunidad se encuentra el terrorismo, que sirve de recurso humorístico como SHC o en combinación con otros elementos humorísticos, como veremos más adelante (cf. elementos lingüísticos). Ejemplo de elemento humorístico SHC es la escena en la que Amaia asalta el autobús en el que va Rafa para impedirle que regrese a Sevilla, y Rafa le increpa:

(12) Duodécimo ejemplo

<p>VO. Rafa: ¿Y qué vas a hacer? ¿Me vas a secuestrar? A ver, que he dicho “secuestrar” en plan manera de hablar. No en plan <i>sulo</i>, que yo sé que si vosotros os ponéis...</p>	<p>VOS. Rafa: Are you going to kidnap me? Look, I said “kidnap” as a manner of speech. It’s nothing political. I know you can be...</p>
--	---

Ante el comentario de Rafa referido al secuestro, el resto del autobús reacciona, unos desafiantes, otros atemorizados. La alusión en la versión original a esta práctica habitual del grupo terrorista ETA se hace explícita en la versión subtitulada, en la que la expresión “it’s nothing political” recalca la dimensión política que esta encierra.

Por último, entre las situaciones humorísticas (SHC) se encuentran las relacionadas con los estereotipos forjados en torno al carácter y la apariencia física de los vascos y los andaluces. Es aquí donde el personaje de Amaia sirve de detonante para personalizar y, a la vez, cuestionar los estereotipos sobre las mujeres vascas, provocando situaciones como las que a continuación se presentan.

El primer cliché que se encuentra es el de la mujer vasca como mujer ruda, que no sucumbe fácilmente a los hombres y que resulta difícil de conquistar, como en:

(13) Decimotercer ejemplo

VO. Joaquín: Dormir con una vasca es como tirarte tres veces a una de Málaga.	VOS. Joaquín: Sleeping with a Basque is like screwing a girl from Málaga three times.
--	--

También en:

(14) Decimocuarto ejemplo

VO. Rafa: Pues esto habrá que prepararlo bien <i>preparau</i> . Amaia: Por ejemplo, ¿cómo nos conocimos? Rafa: Pues yo qué sé, vamos a tirar de lo típico, en una discoteca y nos liamos. Amaia: Bueno eso será lo más típico de Ibiza, pero esto es Euskadi. Rafa: Bueno, pues en un frontón o en un caserío de estos de los vuestros. Amaia: No, me refiero que aquí el primer día las parejas no se suelen liar. Rafa: Pero si tú y yo nos liamos la primera noche, ¡mi arma! [...] Rafa: Que ¿cómo os conocisteis, hostia? Amaia: Nos presentaron unas amigas de su grupo. Rafa: Amaia, eso es muy soso. Eso no tiene ni chicha, ni ná. Eso no se lo va a creer. Bueno ya está, nos presentaron unas amigas tuyas y nos liamos. Amaia: No, nos presentaron y estuvimos tres semanas quedando. Rafa: ¿Tres semanas hasta que os liasteis? Antxon este era un campeón, eh. Amaia: Tres semanas hasta que me pidió el teléfono.	VOS. Rafa: We'll have to prepare this really well. Amaia: Like, how did we meet? Rafa: Let's say the typical thing. We got off at a disco. Amaia: That might be typical in Ibiza. We're in Euskadi. Rafa: Well, at a pelota game or in a farmhouse. Amaia: No, I mean couples here don't usually get off on the first day. Rafa: We did on the first night, my love! [...] Rafa: How did we meet, shit? Amaia: Some friends introduced us. Rafa: That's really dull. It's got no kick. He won't believe it. OK, we were introduced and we got off. Amaia: No, we were introduced and dated for three weeks. Rafa: Three weeks before you got off? That Antxon was a champ. Amaia: Three weeks until he asked for my number.
--	---

En los dos casos, el efecto humorístico resulta fácil de transmitir. La audiencia puede ver que se está estableciendo una comparación entre dos tipos de chicas, las del norte y las del sur, y que las costumbres en el tema del flirteo difieren según la zona geográfica. Sin embargo, hay que señalar que las referencias culturales a los caseríos y los frontones del original se ven diluidas en el subtítulo al eliminarse la expresión “de los vuestros”, que acentúa las diferencias entre las dos comunidades, si bien esta omisión podría justificarse por las restricciones espacio-temporales propias de esta modalidad.

En lo que respecta a los estereotipos sobre la apariencia física, estos son cuestionados por la belleza de Amaia, dando lugar a situaciones humorísticas. Cuando el compañero de Rafa señala que en el bolso de la chica no haya ningún producto cosmético, el otro camarero apunta que esto se debe a que es porque la chica es vasca, basándose en la idea de que las mujeres vascas no tienen interés por la estética al estar más preocupadas por realizar duros trabajos físicos dentro de su papel matriarcal. A pesar de que Rafa desafía el cliché argumentando que podría ser Miss Euskadi, Joaquín concluye la discusión aseverando que los certámenes de belleza no existen en la comunidad vasca, lo que puede suscitar el humor en el espectador que comprende que se trata de una exageración por parte de Joaquín y que tal afirmación es falsa, como se demuestra por el contexto y la entonación de los personajes:

(15) Decimoquinto ejemplo

<p>VO. Joaquín: Cuidado, Currito, no vaya a ver un artefacto explosivo, hijo. Currito: ¿Tú estás seguro que este bolso es el de una mujer? Porque aquí no hay ni pintalabios, ni rimel, ni nada. Joaquín: Si las vascas no se maquillan ni ná. Rafa: Joaquín, que tú viste a la muchacha, que podía ser Miss Euskadi. Joaquín: Miss Euskadi, eso allí no hay. No hay.</p>	<p>VOS. Joaquín: Careful, there might be a bomb in there. Currito: Are you sure this is a woman's purse? There's no lipstick or mascara or anything. Joaquín: Basque women don't wear make-up. Rafa: Joaquín, you saw her, she could be Miss Euskadi. Joaquín: Miss Euskadi? They don't have that.</p>
--	---

La apariencia física abarca los distintos estilos a la hora de vestir. Así, el humor surge en las comparaciones que hace Rafa para referirse a Amaia, desde su flequillo a su ropa:

(16) Decimosexto ejemplo

<p>VO. Rafa: ¿Qué te ha pasado en el pelo? [...] <i>Pa</i> mí esto no ha sido un aquí te pillo, aquí te mato. Entiéndeme aquí te pillo aquí te mato como una expresión. [...] Además, allí te puedes peinar como una persona normal. [...] Aparte, estás <i>mu</i> rara, estás <i>mu</i> rara tía. ¿Qué vienes de la vendimia o algo? Amaia: Bueno, pero tú, ¿tú te has visto? Rafa: Jo, macho, si es que se está haciendo la dura. Eso es muy típico de las chicas vascas de aquí. Eso y cortarse el flequillo que parece que le han dado un hachazo.</p>	<p>VOS. Rafa: What happened to your hair? [...] It wasn't "Wham, bam, thank you, ma'am." I mean, take that as a manner of speaking. [...] And you can wear your hair like a normal person there. [...] You look very odd. Have you been picking grapes? Amaia: Have you seen yourself? Rafa: She really is acting tough. That's typical of Basque girls. That, and looking like they cut their fringe with an axe, right?</p>
---	--

En la escena concurren varios elementos humorísticos, desde los propios de la comunidad (SHC) a visuales (V). El primero referido a la comunidad se trata del comentario de Rafa sobre el encuentro que tuvieron en Sevilla. Al decir que no fue “un aquí te pillo, aquí te mato”, y rápidamente añadir que se trata de una expresión, se percibe una alusión al tema del terrorismo que, en cierto modo, se mantiene en la versión subtitulada gracias a “*wham, bam*” y al contexto que rodea a la acción y permite al espectador comprender a qué se refiere. El siguiente elemento es la combinación del visual, la forma de vestir y peinado de Amaia y las comparaciones que establece Rafa. Tal y como señalan Zabalbeascoa (1997: 336), Fuentes (2001: 43-56) o Martínez Sierra (2009: 141), los elementos visuales son una de las restricciones con las que tiene que lidiar el traductor; sin embargo, hay que señalar que tal y como sucede en este ejemplo, la imagen puede contribuir a que la audiencia meta capte la nota humorística. De igual modo, se puede percibir la alusión a los clichés sobre la comunidad gracias a “that’s typical of Basque girls”.

Los comentarios sobre el flequillo y el estilo informal de Amaia se repiten en la siguiente escena, donde el humor es el protagonista una vez más:

(17) Decimoséptimo ejemplo

<p>VO. Rafa: <i>Escúsame</i>, eso será para jugar al frontón estará muy bien, pero para salir a la calle yo no lo veo. Amaia: Que esta ropa está bien. Rafa: Esta bien si vengo de recoger aceitunas en Puente Genil. Pero yo por la noche con un chándal yo no alterno. Amaia: Y el colgante que llevas, fuera también. Rafa: Ah, no. <i>Escúsame</i>, que esto es la Virgen de la Macarena, eh. Que esto es lo más grande que hay. Amaia: [...] El móvil, no te vaya a llamar un amigo tuyo desde la Giralda y la liemos. Rafa: No solo me quitas mis raíces, sino que encima me dejas incomunicado. Eso es muy típico de los radicales vascos. Amaia: Con el pelo hay que hacer algo, eh. Rafa: <i>Pos sí</i>, ahí llevas razón. Porque tienes el flequillo que parece que te ha <i>pegao un bocado</i> un burro. Amaia: Hablo de tu gomina. Rafa: Ah, no, que estás hablando de la gomina. No, no, tú a mí me trastocas la religión si quieres, pero la gomina no me la tocas. Que tú no me tocas el pelo.</p>	<p>VOS. Rafa: That might do for playing pelota but not for the street. Amaia: These clothes are fine. Rafa: They're fine for picking olives but I don't go out at night in a track suit. Amaia: And get rid of that necklace. Rafa: No! This is the Virgin of the Macarena. It's the greatest. Amaia: [...] Your phone. We don't want a friend calling you from the Giralda. Rafa: You take away my roots, and leave me incomunicado as well. Typical of Basque radicals. Amaia: And a change of hairstyle. Rafa: You're right there, you look like a donkey chewed your hair. Amaia: I mean your hair gel. Rafa: No way. My hair gel? No, you can play around with my religion but you're not touching my hair gel!</p>
--	--

En su conjunto resulta una situación humorística no marcada si se considera la transformación que lleva a cabo Amaia sobre Rafa. No obstante, la escena está salpicada de referentes culturales y elementos sobre las comunidades. En cuanto a los referentes culturales, la versión original cuenta con “Puente Genil”, “la Giralda” y “la Virgen de la Macarena”, que se ven reducidos a dos en la versión subtitulada, donde se omite la localidad cordobesa de “Puente Genil”. Esta omisión permite al traductor contar con un mayor número de caracteres y no repercute en la versión meta al mantenerse el efecto cómico por la comparación de la forma de arreglarse para salir de Amaia con la vestimenta más propia de los olivareros al trabajar en el campo. Los otros dos referentes culturales se han mantenido intactos en la versión meta; su fama y su fuerte vínculo con la cultura andaluza no pasan desapercibidos, incluyendo entre la audiencia meta, pero no resultan oscuros en la comprensión del texto. Estos referentes van acompañados de referencias a las comunidades andaluza y vasca, y la comparación de estas lleva al humor basado en estereotipos. Muestra de ello es el comentario sobre los peinados que, además de rasgo diferenciador,

juega un papel humorístico. Por una parte, el símil del corte del flequillo de Amaia, propio del País Vasco, con el de uno mordido por un burro consigue un efecto humorístico que funciona de igual modo en las dos versiones, en cierta manera, gracias a la imagen de la joven. Algo más complejo es la relación de Rafa con la gomina, ya que la imagen no contribuye a crear el efecto humorístico y su uso es más extendido que el corte de pelo de Amaia. A pesar de que en ambos casos los estilismos tienen el valor añadido de ser elementos representativos de la comunidad, el humor aquí proviene de la importancia que le concede Rafa al anteponer la gomina a la religión, aspecto vital para un andaluz según los clichés que se les atribuyen. A estos elementos sobre las comunidades hay que añadir el recurso de atribuir conductas terroristas a la comunidad vasca, como sucede con el comentario de Rafa “eso es muy típico de los radicales vascos”, al referirse al hecho de quitar libertades. El hecho de que resulte una afirmación exagerada para ese contexto y que no esté fundada en ningún criterio, sino que provenga de clichés sin fundamentar, es lo que provoca cierto halo de humor a la situación, y esta exageración es asimismo plasmada en la versión subtitulada, lo que refuerza el efecto humorístico que encierra la escena.

En la película predomina el humor basado en los estereotipos sobre la comunidad vasca, pero también encontramos ejemplos en los que se hacen referencias explícitas a los estereotipos sobre andaluces en los que se les dibuja como vagos e incultos, como cuando Rafa, haciéndose pasar por vasco, arremete contra los andaluces haciendo uso de los típicos estereotipos:

(18) Decimotavo ejemplo

<p>VO. Rafa: ¡A tomar por culo, ya hombre! No solo tenemos que estar pagándoles las siestas con nuestros impuestos, sino que además vienen aquí a tirarse a nuestras mujeres.</p>	<p>VOS. Rafa: To hell with him! Not only do our taxes pay for their siestas but now they come here and screw our women!</p>
---	---

Esta descripción se mantiene sin ninguna modificación en la versión subtitulada, funcionando el humor siempre y cuando la audiencia meta sea conocedora de estos clichés. El problema que puede aparecer es que desde el exterior la imagen que se tiene sobre la comunidad española está basada en la idea de pasar el día durmiendo la siesta y ser unos seductores (estereotipo sobre los andaluces), sin distinguir entre las distintas comunidades que configuran España.

Por el contrario, en el siguiente caso podemos ver como el humor basado en la idea preconcebida de la ignorancia de los andaluces funciona sin problemas en la versión subtitulada:

(19) Decimonoveno ejemplo

<p>VO. Joaquín: Que te han <i>lavao</i> la cabeza. Pero no lo digo en sentido literario. Lo digo, bueno en el literario también, porque te han <i>quita</i>o la gominia y todo eso.</p>	<p>VOS. Joaquín: They brainwashed you. I don't mean in the "literary" sense... Well, that too, because they took away your hair gel.</p>
---	--

La ignorancia del andaluz se ve plasmada en la equivocación que tiene al utilizar la palabra "literario" en vez de "literal" para la expresión "en sentido literal". Esta paronimia funciona igual en inglés, lo que facilita la labor del traductor.

3.4 Elementos lingüísticos

En lo que respecta al humor basado en elementos lingüísticos, recordemos la cita de Newmark (1988: 107): "*all jokes are translatable, but they do not always have the same impact*". Sugiere que hay tres posibles métodos para traducir una palabra en un chiste con dos significados: 1) encontrar una palabra en la lengua meta que expresara los dos de la lengua origen, 2) sacrificar uno de los significados o distribuir los dos significados en varias palabras, y 3) usar un sinónimo con un significado doble similar. En la película nos encontramos con los siguientes ejemplos:

(20) Vigésimo ejemplo

<p>VO. Rafa: Camarero, Gente: ¿Qué? Rafa: Una de trucha. Gente: ¿Una de trucha? Rafa: Trucha policía, poca diversión.</p>	<p>VOS. Rafa: Knock, knock! Gente: Who's there? Rafa: Laura. Gente: Laura who? Rafa: "Laura Norder", cops at the door!</p>
---	--

En este caso el efecto humorístico cuenta con un elemento lingüístico, que es el juego de palabras que se basa en el parecido fonético entre *trucha* y *mucha* y en el sentido resultante de la nueva expresión, donde se pasa de una cantidad elevada de policía a calificarla como homosexuales de manera despectiva por medio de la homonimia del término "trucha". En la versión subtitulada al inglés se mantiene la paronimia entre "Laura Norder" y *law and order*, y un final en el que se pretende ridiculizar a la policía. Este juego basado en una

pregunta y una respuesta que consigue un efecto humorístico es conocido en ambas culturas. En la versión subtitulada, al preguntar por qué Laura está en la puerta se contesta Laura Norder, que suena igual que *law and order*, expresión utilizada por la policía al ir a irrumpir en algún lugar. La propuesta del traductor es doblemente acertada, ya que además de poder mantener el efecto humorístico, empleando el mismo tipo de elementos humorísticos, resulta adecuada al contexto en el que se produce: Rafa liderando una manifestación y haciendo frente a la policía.

Otro ejemplo es:

(21) Vigésimoprimer ejemplo

<p>VO. Currito: Los vascos no pueden vernos a los andaluces ni en pintura. Eso se lo enseñan allí en primero de sus <i>escayolas</i>. Eso y hacer cócteles Molotov.</p>	<p>VOS. Currito: The Basques can't stand the sight of Andalusians. They're taught that in baby Basque school. That and making Molotov cocktails.</p>
---	--

En este, el referente cultural *ikastola* se convierte en un elemento lingüístico con función humorística. El referente, tomado del euskera y que significa *colegio*, es confundido por el andaluz con el término “escayola”, lo que produce una paronimia. Este juego se pierde en la versión subtitulada, pero el humor se compensa al conservarse lo absurdo (humor NM) de asociar los colegios con que en ellos se enseñen prácticas terroristas como hacer cócteles Molotov. A pesar de que Fuentes (2001: 78), tras su estudio de la recepción del humor en el subtítulo, concluía que “los juegos de palabras quedan sin resolver y la transferencia literaria de las referencias culturales hace que resulten incomprensibles al receptor, que queda desorientado, extrañado o, en el mejor de los casos, no recibe efecto humorístico alguno”, hay que reconocer la maestría del traductor en ciertos momentos, como el siguiente, en el que, a pesar de cierta pérdida, se procura conservar la misma concatenación humorística:

(22) Vigésimosegundo ejemplo

<p>VO.</p> <p>Joaquín: Que puede ser de la ETA o de algún comando.</p> <p>Rafa: Cómo va a ser de un comando de la ETA. Pero, ¿tú estás <i>chalo</i> o qué? ¿No has visto que iba vestida de faralaes?</p> <p>Joaquín: Y ¿cómo quieres que venga a Sevilla? ¿Con un pasamontañas y una <i>quiscurriña</i>? Además, te digo una cosa, eh. Esa tía está buscando piso piloto en Sevilla, te lo digo yo.</p> <p>Rafa: ¿No será piso franco?</p> <p>Joaquín: No hables de Franco que se enervan. Eh, eh, eh, no le des botellas porque esta gente con esto hacen cócteles molotov en cero coma dos.</p>	<p>VOS.</p> <p>Joaquín: She could be an ETA terrorist!</p> <p>Rafa: An ETA terrorist? Are you nuts? Wasn't she wearing flounces?</p> <p>Joaquín: How else would she come here? With a balaclava and a Basque flag? I'll tell you something, I bet she's looking for a "show house" in Seville.</p> <p>Rafa: Don't you mean a "safe house"?</p> <p>Joaquín: Not with her in it! Don't give her any bottles. That lot make Molotov cocktails in a nanosecond.</p>
--	---

En este ejemplo se encuentran los referentes culturales de la *ikurriña* (la bandera vasca) y Franco. En el primer caso, el término vasco *ikurriña* es erróneamente pronunciado por el andaluz, lo que da lugar a una nueva palabra con cierta similitud fonética: "quiscurriña". Esta confusión desaparece, y por ende su toque humorístico, en la versión subtitulada, al traducirlo por medio de una explicitación del referente con el hipónimo "*Basque flag*". En el segundo caso, el humor es el resultado del equívoco que surge al utilizar la expresión "piso piloto" en lugar de "piso franco" y del juego que se establece entre el adjetivo "franco" y el apellido del dictador español. A pesar de lo complicado que pudiera resultar mantener esta cadena en la que cada eslabón acrecienta el humor, el traductor logra con éxito reproducir la sucesión. Para ello, recurre a la misma confusión en el uso de las expresiones *show house* y *safe house* que se produjera en la versión original, y al mismo sentido último del adjetivo que acompaña al sustantivo. Mientras en la versión original la alusión al político (CI) implica una provocación a la comunidad independentista, en la subtitulada se sacrifica el CI y su valor político en favor de la función humorística, que recae en la relación entre el adjetivo de casa "*safe*" y el hecho de que no es seguro tener a una vasca en el piso, al recaer en los clichés sobre los vascos y el terrorismo.

3.5 Elementos sobre la comunidad e instituciones

Como se puede ver en el ejemplo anterior, la traducción de los referentes culturales (CI) puede resultar complicada, especialmente si la cultura meta no los comparte. Así sucede en:

(23) Vigésimotercer ejemplo

<p>VO. Compañero de celda: Oye, ¿y tú estás en algún comando o...? Rafa: Bueno, pues, pues puede ser. Vamos que sí. Compañero de celda: ¿Cuál? Rafa: El comando G. “Guipuzcoa”</p>	<p>VOS. Compañero de celda: Are you in a terrorist cell or...? Rafa: Well, I could be. I mean, yes, I am. Compañero de celda: Which one? Rafa: G cell. “Guipuzcoa”.</p>
--	--

En esta escena Rafa no sabe qué contestar al ser preguntado por su pertenencia a algún comando, y responde con el nombre de la serie de televisión de los años 80 *Gatchaman*, que llegó a España con el título *Comando G*. Su popularidad, conseguida a través del grupo Parchís, suscita el humor entre la audiencia origen, que encuentra este nombre nada apropiado para un comando terrorista. De ahí también la perplejidad del compañero de celda y que Rafa reaccione asociando la G con la inicial de la región vasca de Guipúzcoa. En la versión subtitulada el CI original se ha traducido, literalmente desapareciendo la alusión al anime en el texto meta. Sin embargo, la opción del traductor podría tratarse de un guiño a la película infantil *G-Force* (2009), lo que mantendría el humor basado en la candidez de Rafa por recurrir a un programa de su infancia a través de una referencia intertextual.

La dificultad que implica la traducción de CI queda igualmente demostrada en la escena que da título a la película en su versión original:

(24) Vigésimocuarto ejemplo

<p>VO.</p> <p>Koldo: Oye, me recuerda muchísimo al chaval aquel con el que saliste, uno que era del sur.</p> <p>Rafa: ¿Con uno del sur saliste?</p> <p>Koldo: Sí, de Vitoria; pero ojo, que para ser alavés tenía sus ocho apellidos vascos, como tiene que ser.</p> <p>Rafa: Hombre, qué mínimo que ocho. [...]</p> <p>Amaia: Sí, Antxon también tiene muchos.</p> <p>Rafa: Y muy largos, con <i>kas</i>, muchas.</p> <p>Koldo: ¿Cuáles son pues?</p> <p>[...]</p> <p>Rafa: Pues... Gabilondo, Urdangarin, Zubizarreta, Arguiñano...</p> <p>Koldo: Cuatro.</p> <p>Rafa: Y luego ya por parte de ama, Igartiburu, Erentxun...</p> <p>Koldo: Seis. ¿Qué pasa se te han olvidao los demás, o...?</p> <p>Rafa: Es que me acuerdo de mis antepasaos y... el tío Zubi, acuérdate, qué figura. Y me he emocionao, barkatu. Otegi...</p> <p>Koldo: ¡Coño!</p> <p>Rafa: ...y Clemente.</p> <p>Koldo: Clemente no es vasco.</p> <p>[...]</p> <p>Rafa: ¿No es vasco? Qué disgusto se van a llevar en la familia cuando se enteren.</p>	<p>VOS.</p> <p>Koldo: He reminds me a lot of that kid you dated, the one from the south.</p> <p>Rafa: From the south?</p> <p>Koldo: Yes, from Vitoria. But he did have his eight Basque surnames.</p> <p>Rafa: As it should be. Eight at the least. [...]</p> <p>Amaia: Yes, Antxon has a lot.</p> <p>Rafa: And, very long, with lots of “k”s.</p> <p>Koldo: What are they?</p> <p>[...]</p> <p>Rafa: Well... Gabilondo, Urdangarin, Zubizarreta, Arguiñano...</p> <p>Koldo: Four.</p> <p>Rafa: And on my <i>ama</i>'s side, Igartiburu, Erentxun...</p> <p>Koldo: Six. Have you forgotten the others?</p> <p>Rafa: No, when I remember my ancestors I... Uncle Zubi, remember? What a man. I get emotional. Otegi...</p> <p>Koldo: Jesus!</p> <p>Rafa: ...and Clemente.</p> <p>Koldo: Clemente isn't Basque.</p> <p>[...]</p> <p>Rafa: He's not? The family will be so upset when they hear.</p>
--	---

El primer problema que surge es que la acción y el humor que en ella se desencadena están basados en un concepto de la comunidad (SHC). La práctica de llevar el apellido paterno y materno está arraigada en la sociedad española desde el siglo XIV (Herzog 2007: 10), y tener ocho apellidos vascos se traduciría en que nos encontramos ante una persona que al menos tiene dos generaciones de procedencia puramente vasca. Este concepto español de reconocer y tener presentes los apellidos de ambas ramas de la familia puede resultar desconocido para un extranjero. Si a esto se suma que los apellidos que se proporcionan en la película corresponden a su vez a personajes de la cultura origen (CI) con vinculación a la comunidad vasca, se complica más aún su traducción. El humor radica en aunar distintas personalidades que van desde periodistas, deportistas o cocineros hasta miembros de la familia real y terroristas. Así también si la audiencia meta no reconoce que el apellido Otegui

se trata del de un terrorista, la exclamación de Koldo carecerá de sentido. El humor no se conseguirá tampoco si la audiencia meta no reconoce la referencia visual en la foto del Athletic al entrenador de fútbol Víctor Clemente, todo un emblema del equipo bilbaíno, y cuyo apellido utiliza Rafa al no recordar más referentes populares entre la comunidad vasca.

En esta misma línea de CI conflictivos para la audiencia meta se encuentra:

(25) Vigésimoquinto ejemplo

VO. Rafa: Koldo, te presento a Anne, mi ama. [...] Koldo: Anne... ¿Igartiburu? ¡Ay va, la hostia, casualidad también! [...] Koldo: <i>Bai. Agur.</i> Merche: Hasta mañana, corazones.	VOS. Rafa: Koldo, this is Anne, my <i>ama</i> . [...] Koldo: Anne... Igartiburu? Hell, there's a coincidence! Yes, like the girl on TV. [...] Koldo: <i>Bai. Agur.</i> Merche: See you tomorrow, my dears.
---	--

Aquí, el nombre que elige Merche para pasar por vasca junto con el apellido que había elegido Rafa en su faceta vasca corresponde con el de una presentadora de un programa del corazón. El humor surge al imitar Merche la forma de hablar y la fórmula que emplea esta presentadora para despedirse (P). La audiencia meta, a menos que sea conocedora del programa televisivo, únicamente advertirá el CI gracias al hiperónimo “the girl on TV”, pero no establecerá ninguna relación entre la fórmula que utiliza para despedirse Merche y la imitación de la presentadora, perdiendo parte de la carga humorística (P).

Por el contrario, si el referente es compartido, la labor del traductor se facilita y el humor se traslada fluidamente, como en la escena en la que Rafa se vale de una frase épica de una película infantil para apelar a la lucha callejera por la independencia:

(26) Vigésimosexto ejemplo

VO. Rafa: Hay que esconderse y esperar órdenes de arriba. [...] ¡Hasta la independencia y más allá! Chico: Oye, ¿pero eso no es de <i>Toy Story</i> ?	VOS. Rafa: Hide and wait for orders from above. [...] To independence and beyond! Chico: Isn't that from “Toy Story”?
---	---

3.6 Elementos visuales

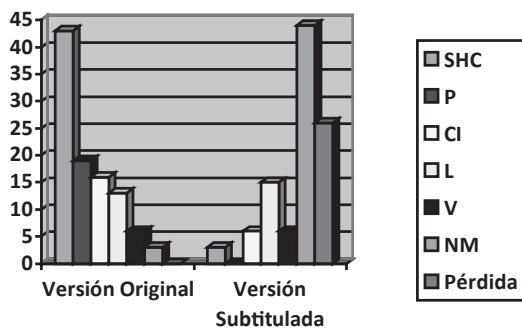
La película, que utiliza el humor cultural como desencadenante de la trama desde sus primeras secuencias, recurre al mismo para cerrar la historia de los

personajes. En las últimas escenas se ratifica la aseveración de Martínez Sierra (2009: 147) sobre el hecho de que, aunque el componente visual en muchas ocasiones puede contribuir a entender mejor el texto meta y a facilitar el humor, cuando a este se suma el componente cultural el traductor se encuentra con restricciones que difícilmente se pueden superar. Este es el caso (vigésimo-séptimo ejemplo) de la escena en la que Koldo, tras pasar la noche con Merche, descubre en el dormitorio numerosos objetos muy representativos de España y de sus instituciones, como es una figurita de un guardia civil sobre la mesilla, una bandera de España junto a un cuadro del rey, un plato con la bandera de España o un almohadón en el que se lee España y se ve a un andaluz y a una sevillana bailando. Las referencias a España siguen en el resto de la casa. Así, nada más salir del dormitorio Koldo se encuentra con un cuadro donde se lee “*Forever Cáceres*”, una placa de la guardia civil y, finalmente, una foto de Merche con su marido vestido de guardia civil, junto a un cuadro con la bandera de España y el toro de Osborne. La situación humorística nace ante la cara perpleja de Koldo (V) al descubrir todos los elementos representativos de la comunidad e instituciones (CI) y que tienen el valor añadido de relacionarse con valores y creencias de la comunidad (SHC) asociados a la exaltación de España como nación y que chocan con su concepción independentista. Sin embargo, el espectador que desconozca el valor atribuido a los guardias civiles como defensores de la unidad de España puede no comprender cómo Koldo se sorprende al descubrir que Merche estuviera casada con un guardia civil y que ahora esté enamorada de un independentista como él.

4. Conclusión

Como se ha podido observar tras el análisis, a las restricciones propias del subtitulado se ha sumado la complejidad que entraña la traducción del humor y, en particular, el alto contenido cultural que converge en *Ocho apellidos vascos*. El papel tan importante que juega el humor en la película, junto con la elevada carga cultural complica, la ardua tarea del traductor y cuestiona en ciertos momentos nuestra hipótesis de partida sobre la traducibilidad del humor. A pesar de esto, de la investigación se desprende que, en términos de una evaluación global, se consigue reflejar el humor en el subtitulado, dejando patente la profesionalidad y creatividad del traductor, al ser mínima la diferencia de elementos de humor encontrada entre la versión original (37 elementos) y la subtitulada (34 elementos).

En términos de una evaluación parcial centrada en los resultados de la traducción al subtitulado de los elementos de humor por separado, se advierte un cambio de tipos de elementos humorísticos en la versión subtitulada (Gráfica 1).



Gráfica 1 – Porcentajes de tipos de elementos de humor en la versión original y en la subtítulada.

En la versión original destaca el número de casos en los que el humor reside en elementos de SHC, 16 en los 27 ejemplos analizados (ejemplos: 6-19, 24 y 27), seguidos por los elementos P con 7 casos (ejemplos: 2-7 y 25), los CI con 6 casos (ejemplos: 21-26), los L con 5 casos (ejemplos: 6-7 y 20-22), los V con 2 casos (ejemplos: 16 y 27) y los NM con 1 caso (ejemplo: 1). La preferencia por el uso de elementos SHC como recurso humorístico en la versión original es notable y, tal y como apuntara Fuentes (2001: 78), se advierte una pérdida del efecto humorístico por un posible desconocimiento de los valores atribuidos a la comunidad y en los que se sustentan los estereotipos. De ahí la importancia de tener en cuenta la audiencia cuando se trata de humor cultural, al ser el que más desafíos presenta (Eleni 2004). Asimismo, el humor en la película proviene de los estereotipos reflejados y del choque entre ellos. Estos estereotipos no se limitan a la forma de vestir o peinar, sino que van más allá, atendiendo a ideologías que se ven plasmadas muchas veces en el uso de la lengua. La tesis de Deacon (1997: 419), apoyada por Vandaele (2010), sobre el papel social del humor como una forma de mantener la cohesión e identidad del grupo se ve constatada tras el análisis realizado. Se comprueba que los integrantes de las mismas comunidades comparten un mismo sentido del humor y optan, frecuentemente, por recurrir a los mismos tipos de elementos humorísticos. Ese choque entre culturas y tradiciones que mantiene la tensión a lo largo de la película culmina con la reconciliación de culturas que simboliza la unión de los protagonistas. Asimismo, si prestamos atención a los elementos de humor en la versión subtítulada, encontramos que asciende notablemente el número de elementos NM en detrimento de los SHC; esto se debe a que en muchos de ellos la imposibilidad de traducir parte del discurso, como sucede en los ejemplos 2, 4, 5, 6 y 7 desencadena una situación absurda que lleva al humor.

Junto a los elementos humorísticos culturales SHC, los elementos P, en particular los referidos al acento y formas de hablar, son numerosos y desempeñan una función humorística clave en la versión original que es difícil trasladar en el subtítulo. Aquí se produce una pérdida de carga humorística que se ve parcialmente subsanada cuando estos elementos se combinan con otros que persiguen el mismo fin, como pueden ser los L en los ejemplos 6 y 7. A pesar de que el humor basado en elementos L se consigue trasladar por medio de equivalentes a la lengua meta (ejemplos 20 y 22), este trasvase se ve afectado en los momentos en los que los elementos L van vinculados a aspectos culturales, tal y como sucede en el ejemplo 21. De este modo se corroboran las palabras de Vandaele (2010: 149), quien apunta a los aspectos culturales y lingüísticos como desencadenantes de esta imposibilidad.

En lo que respecta a los elementos CI, se percibe que el trasvase del humor es viable en aquellos casos en los que el tipo de referente encuentra un equivalente en la cultura meta (ejemplo 23) o es común a las dos culturas (ejemplo 26). Si, por el contrario, el humor reside únicamente en este elemento y el referente no puede modificarse (ejemplo 24), se produce una pérdida en el humor al resultar oscura a la audiencia meta que no consigue comprender su significado final en la escena.

En el caso de los elementos V únicamente pueden resultar confusos en las escenas donde el valor simbólico de estos elementos está vinculado a aspectos o figuras muy específicas de la cultura origen que resulten desconocidos por la audiencia meta. Sin embargo, si se trata de una combinación de estos que da lugar a un retrato de una situación cómica, el desconocimiento de alguno de ellos se ve compensado por el resto y su trasvase es factible, como en el ejemplo 27.

Así podemos concluir que, al contrario de lo que pudiera parecer *a priori* tanto por el marcado aspecto cultural de la película como por un análisis basado en ejemplos aislados, el humor es traducible, si bien esa traducibilidad es gracias a un cambio en el tipo de humor empleado en aquellos casos donde la conservación del mismo elemento humorístico del original resulta inviable.

Por último, nos gustaría señalar que, a pesar de que el humor ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones, no muchos artículos se han centrado en su traducibilidad en películas que tienen como hilo narrativo las diferencias culturales y cuyo humor proviene precisamente de estas, y menos en la modalidad de la subtitulación. Por ello, este artículo ha procurado contribuir al estudio de la traducción del humor en este tipo de películas y, en concreto, en el subtítulo, por entender que estas películas se proyectan subtítuladas en otros países con distinta lengua en los que se busca una mayor difusión

tanto del producto audiovisual como de la cultura origen. Sin embargo, somos conscientes de que todavía queda mucho camino por recorrer y desde aquí se desea animar a complementar este estudio con investigaciones sobre la recepción del humor que resultarían esenciales para poder afirmar que el humor es traducible en este tipo de películas y en las que se evaluarían los efectos sobre el espectador al perderse alguna referencia concreta.

Bibliografía

- ATTARDO, Salvatore & Victor Raskin. (1991) "Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model." *Humor-international journal of humor research* 4:3-4, pp. 293-348.
- CHIARO, Delia. (2000) "Servizio completo. On the (un)translatability of puns on screen." En: Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria; Christine Heiss; Marcello Soffritti & Silvia Bernardini (eds.) 2000. *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?* Bologna: CLUEB, pp. 27-42.
- CHIARO, Delia. (2005) "Verbally expressed humor and translation: An overview of a neglected field." *Humor, international journal of humor research. Special issue in humor and translation* 18:2, pp. 135-145.
- CHIARO, Delia. (2010) "Translation and humour, humour and translation." En: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, humour and literature. Translation and humour*. Londres: Continuum, pp. 1-32.
- DEACON, Terrence. (1997) *The symbolic species: The co-evolution of language and the brain*. Nueva York: Norton.
- DEL CORRAL, Irene. (1988) "Humor: When do we lose it?" *Translation Review* 27, pp. 25-27.
- DELABASTITA, Dirk. (1996) "Introduction." En: Delabastita, Dirk (ed.) 1996. *The Translator. Studies in intercultural communication* 2:2. Manchester: St Jerome, pp. 127-139.
- ELENI, Antonopoulou. (2004) "Humor theory and translation research: proper names in humor discourse." *Humor international journal of humor research* 17:3, pp. 219- 255.
- FUENTES, Adrián. (2000) "Estudio empírico sobre la recepción del humor audiovisual." En: Lorenzo, Lourdes & Ana María Pereira (eds.) 2000. *Traducción subordinada (II). El subtítulo*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, pp. 69-84.
- FUENTES, Adrián. (2001) *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*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral inédita.

- GOTTLIEB, Henrik. (1992) "Subtitling-a new university discipline." En: *Teaching translation and interpreting: training, talent and experience. Ponencias de The first language international conference, Elsinore, Dinamarca 31 Mayo-2 Junio 1991*. Ámsterdam & Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 161-170.
- GOTTLIEB, Henrik. (1994) "Subtitling: diagonal translation." *Perspectives, Studies in Translatology* 2, pp. 101-121.
- HERZOG, Tamar. (2007) "Nombres y apellidos: ¿cómo se llamaban las personas en Castilla e Hispanoamérica durante la época moderna?" *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 44, pp. 1-35.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2004) *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Castellón: Universitat Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2009) "El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda?" *TRANS: Revista de traductología* 13, pp. 139-148.
- NASH, Walter. (1985) *The language of humour (English language series)*. Nueva York: Longman Publishing Group.
- NEWMARK, Peter. (1988) *A textbook of translation*. Nueva York: Prentice Hall.
- SANTANA LÓPEZ, Belén. (2005) "La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión." En: Romana García, María Luisa (coord.) 2005. *Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión. Madrid, 9-11 de febrero 2005*, pp. 834-851.
- SANTOYO, Julio César. (1994) "Traducción de cultura, traducción de civilización." En: Hurtado Albir, Amparo (ed.) 1994. *Estudis sobre la traducció*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 141-152.
- VANDAELE, Jeroen. (2002) "Introduction: (Re-)Constructing humour: Meanings and means." *The Translator* 8:2, pp. 149-172.
- VANDAELE, Jeroen. (2010) "Humor in translation." *Handbook of translation studies* 1, pp. 147-152.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1996) "Translating jokes for dubbed television situation comedies." En: Delabastita, Dirk (ed.) 1996. *The Translator: Studies in inter-cultural communication*. Mánchester: St. Jerome, pp. 235-257.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1997) "Dubbing and the nonverbal dimension of translation." En: Poyatos, Fernando (ed.) 1997. *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Ámsterdam & Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 327-342.

BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

PILAR GONZÁLEZ-VERA se doctoró en Filología Inglesa por la Universidad de Zaragoza. Es profesora de traducción audiovisual e inglés técnico (ingeniería y arquitectura) en la Universidad de Zaragoza. Pertenece al grupo de investigación *Swift* y ha participado en programas de innovación docente como “Icap-Intralingual captioning for writing and vocabulary enhancement within an integrated skills framework” y “Subtitle for the deaf and hard of hearing to improve listening and writing skills in foreign language education”.

Sus intereses docentes e investigadores incluyen la traducción audiovisual y la accesibilidad; la traducción del humor y aspectos culturales; y el uso de las nuevas tecnologías y la traducción audiovisual en la enseñanza de segundas lenguas. Ha publicado en revistas como *Ikala*, *JoSTrans*, *Language Value*, *Miscelanea* o *RILA*. Es miembro del comité editorial *Journal for English Linguistics* y científico de la revista *Verbeia*.

PILAR GONZÁLEZ-VERA completed her PhD in English Philology at the University of Zaragoza. She is a lecturer of audiovisual translation and technical English at the University of Zaragoza. She is a researcher in the group *Swift* and has participated in innovative teaching networks like “Icap-Intralingual captioning for writing and vocabulary enhancement within an integrated skills framework” and “Subtitle for the deaf and hard of hearing to improve listening and writing skills in foreign language education”. Her research interests include audiovisual translation and accessibility; the translation of humour and cultural references; and the use of new technologies and audiovisual translation in SLA. She has published in various journals, including *Ikala*, *JoSTrans*, *Language Value*, *Miscelanea*, and *RILA*. She is also in the editorial board of the *Journal for English Linguistics* and in the scientific board of *Verbeia*.

HUMOROUS ELEMENTS AND TRANSLATION IN ANIMATED FEATURE FILMS: DREAMWORKS (2001-2012)

Rebeca Cristina López González

rebecalopez@uvigo.es
Universidade de Vigo

Abstract

This paper will present some of the results stemming from the thesis *La alusión como fuente de creación de humor y su traducción: análisis del cine de animación de DreamWorks (2001-2012)* (López González 2015). This study had as its main objective the analysis of intertextual humour in fourteen DreamWorks animated feature films to reveal which are the humorous elements (Martínez Sierra 2008) used in the creation of humour. A definition of *intertextual humour* will be provided as well as details related to how Martínez Sierra's classification of humorous elements was applied to the study of animation. The results obtained will show how humour can be triggered for audiences of all ages from the original version films. In order to reach the Spanish target audience these films were dubbed and subtitled into Spanish. Here, attention will be paid to the dubbing process and three examples of how humour has been translated within some of the categories described by Martínez Sierra will be commented on.

Resumen

Este trabajo presenta algunos de los resultados extraídos de la tesis *La alusión como fuente de creación de humor y su traducción: análisis del cine de animación de DreamWorks (2001-2012)* (2015). Este estudio tiene por objetivo principal el análisis del humor intertextual empleado en catorce películas de cine de animación de DreamWorks, con el propósito de desvelar cuáles son los elementos humorísticos (Martínez Sierra 2008) a los que se recurre para crear humor. Por otra parte, este trabajo proporcionará una definición de *humor intertextual*, así como una serie de aspectos relacionados con la aplicación del modelo de Martínez Sierra al estudio del cine de animación. Los resultados obtenidos nos mostrarán cómo se consigue un tipo de humor destinado a todos

los públicos en las películas en su versión original. Con la finalidad de llegar al público español, estas películas se doblaron y subtitularon al español peninsular. El proceso de doblaje cobrará especial importancia en este estudio, y se presentarán tres ejemplos de cómo el humor se ha traducido, atendiendo a las categorías humorísticas descritas.

Key Words: Humour. Dubbing. Intertextuality. Humorous elements. Animation.

Palabras clave: Humor. Doblaje. Intertextualidad. Elementos humorísticos. Animación.

Manuscript received on June 30, 2016 and accepted for publication on November 16, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.10>

Para citar este artículo / To cite this article:

LÓPEZ GONZÁLEZ, Rebeca Cristina. (2017) "Humorous elements and translation in animated feature films: DreamWorks (2001-2012)." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 279-305.

1. Defining Humour and Intertextual Humour

In order to provide a definition of humour, at least three words must be included: entertainment, laughter and amusement. Vandaele (2010: 147) has noted that “at first glance, humour is easy to define. Humour is what causes amusement, mirth, a spontaneous smile and laughter.” Humour is a trait assigned to humans, a human phenomenon: “Humour is human. Why? Well, because the philosopher, Aristotle, says so.” (Critchley 2002: 25). Nevertheless, laughter is not to be seen as proper or exclusive to human beings since it has been studied in animals as a call for social play. However, laughter has allowed group cohesion and the creation of an identity during our evolution as a species.

In addition, laughter means that some sort of content has been created and mediated symbolically by a recipient. This content may generate a surprise, an uncertainty or insight making an audience laugh. According to Vandaele, it is through our symbolic mind that we can “turn uncertainty, surprise and danger into what we call humour” (Vandaele 2010: 148).

The nature of humour can be defined and described from a holistic point of view. Raskin provides an explanation of this phenomenon by enumerating the most relevant thoughts in the field developed over centuries:

[a]s a ridicule of a human fault or error, but not too serious, because then it would not be an appropriate cause for laughter (Aristotle), as an exhibition of superiority over somebody else but again, not too serious (Stendhal), as an attempt to abase, denigrate a person or a cause of high stature (Bain) or to lower a value (Propp, Stern), as a metamorphosis of tense expectation into nothing (Kant), as a switch of one’s mind and attention from something big and significant to something small and insignificant (Spencer), as an incongruent treatment of things, in deviation from the customary norm (Hegel, Schopenhauer). The purely human character of humour was somewhat chauvinistically emphasized (Bergson) –a property humour seems to share with lying (1979: 326).

Vandaele (2002a: 153) has also noted that humour is part of our linguistic exchanges, to the point that we hardly notice its presence in our daily routines: “Humour is used in everyday parlance to refer simultaneously to an effect

and its (con)textual causes, an occurrence so normal(ized) that we don't even notice it." Based on this definition, humour can be considered an effect (Chiaro 1992: 5, Bruździak 2011: 3) expressed verbally and non-verbally.

Spanakaki's interpretation of this concept helps focus attention on the main areas to be studied in this paper, namely; culture and intercultural communication, mass entertainment and cinema products, humour and audiovisual translation (AVT):

Humour is an essential part of the everyday component of innumerable literary works and films and of art in general. It is rooted in a specific cultural and linguistic context, but it is also an indispensable part of intercultural communication and mass entertainment (2007: n. p.).

Humour has been considered as a constituent of artistic production and matter worthy of rigorous research since the end of the 80's (see the journal *Meta* 1989, Chiaro 1992, Vandaele 2001). However, this interest has only made the definition of humour more problematic owing to the lack of a terminological consensus leading to a range of different definitions, some of which have been referred to above. For this reason, defining humour depends upon the purpose for which it is used, as Attardo (1994: 4) has pointed out. For example, literary criticism demands a detailed categorisation of this concept, whereas linguists have made broader definitions the starting point of their research, basing analysis on whatever seems to be funny or makes us laugh. Humour is deduced based on the effect it produces. The pragmatic approach has resulted in a more useful discussion by interpreting humour as a text whose perlocutionary or intended effect is laughter.

1.1. Intertextual Humour and Allusive Jokes

Certain kinds of humour require extra knowledge belonging to a community, nation or culture. In order to *get* the joke it is not enough to understand the language in which it has been uttered; it is not a question of understanding the meaning of each of the words used to create any verbal joke. Extra information is required; this is the *secret code* or, in more formal terms, what is known as the *concept of shared knowledge* or the suggested *encyclopaedia* in Eco's words (1981: 112). As Critchley (2002: 68) puts it, "native speakers are [endowed] with a palpable sense of their cultural distinctiveness or even superiority. In this sense, having a common sense of humour is like sharing a secret code."

When a humorous situation is highly culture-specific its power to amuse often loses strength or even disappears beyond the culture of origin. Chiaro's words clearly summarise this idea: "Verbal humour travels badly" (2010: 1), to which she adds

As it crosses geographic boundaries humour has to come to terms with linguistic and cultural elements, which are often only typical of the source culture from which it was produced thereby losing its power to amuse in the new location (Chiaro 2010: 1).

Nash attributes this power to certain elements which have been carefully arranged in a structure to play with various dualities (ambiguity, polysemy, statement and implications), thus elaborating a joke. These elements need to be understood together with their charge, be it according to Nash: “cultural and social facts, about shared beliefs and attitudes, about the pragmatic bases of communication.” (1987: 9). This expert in humour affirms that

Humour is not for babes, Martians, or congenital idiots. We share our humour with those who have shared our history and who understand our way of interpreting experience. There is a fund of common knowledge and recollection, upon which all jokes draw with instantaneous effect; though indeed to describe the resources of the fund must seem like an undertaking of tedious length (Nash 1987: 9).

The description of part of this *fund* is precisely what this paper pursues, based on a compilation of the specific cultural and intertextual shared knowledge used by Dreamworks in fourteen animated feature films. This data originally produced in American English usage is part of what Even-Zohar (1997: 355) has referred to as the *culture repertoire*, understood as “the aggregate of options utilised by a group of people, and by the individual members of the group, for the organisation of life.”

This culture repertoire needs to be made because:

although sensed by the members of the group as given, and taken by them for granted, is neither generated nor inherited by our genes, but need be made, learned and adopted by people, that is the members of the group. This making is continuous, although with shifting intensity and volume. On the one hand, it may be made *inadvertently* (1) by anonymous contributors, whose names and fortune may never be known, but also *deliberately*, (2) by known members who are openly and dedicatedly engaged in this activity (Even-Zohar 1997: 357).

Allusions simultaneously activate two texts by creating a relation between them, i.e. intertextuality, and function as markers or directional signals. A marker can be identified as the segment or element belonging to an independent text (Ben-Porat 1978). These texts are circumscribed within a specific culture repertoire from which they are taken in order to create humour. Therefore, allusions can be a rich source of humour (Goatly 2012: 274) and have been classified by Norrick within the interpersonal dimension of conversational joking. As he explains in the introduction to his book *Conversational Joking: Humour in*

Everyday Talk, humour cannot be analysed exclusively from the syntactical and semantic point of view: “A description of the syntax and semantics of jokes remains incomplete without an understanding of their interpersonal and social dimensions” (1993: 2).

Norrick has also studied wordplay, discovering that conversations are full of allusions and the re-citation of formulas and phrases from other spoken and written sources. He defines the interpersonal dimension of joking as “the speaker’s presentation of a personality through the joke performance and the elicitation of action from and information about the hearer” (1993: 16). As a part of everyday conversation, intertextuality with humorous purposes could be expected to be part of the oral language used in films to be dubbed into other languages. In the case in hand, these films come from the animation industry, more specifically Dreamworks SKG where a lower degree of humorous intertextuality can be expected, taking into account the main audience that these productions are aimed at.

Norrick (1993: 72) describes the way allusions work in conversational joking: a) A funny text can allude to another joke which doubles humorous potential by contributing with witticism to the alluding text and by recalling the original text for the audience in the know; b) Unannounced intertextual references or allusions pose tests to the recipients’ understanding.

Allusive jokes reveal relevant social data about the hearers, such as their beliefs, their attitudes, their group membership, etc. and they concentrate the intertextual reference on the punch line, triggering the audience’s expected laughter.

In a nutshell, not *getting* a joke is “due to a certain amount of unshared knowledge between sender and recipient” (Chiaro 1992: 14) and this can be applied to allusive jokes. This sociocultural knowledge might be used in an intertextual way by relating one text (discourse) to one or several texts (discourses). Humorous intertextuality also appears in a text (discourse) where allusions, quotations, references, proverbs, parodies and satire related to other texts are made with the purpose of amusing and making the audience laugh. As del Corral notes

We are wiser than the clown and can anticipate the calamitous results of his stupid actions. We understand a double-entendre because we are clever enough to grasp a word or phrase in more than one sense at the same time. We take pleasure in our ability to identify the allusions of parodies and satire. We are delighted by our astuteness in comprehending what is not spelled out for us, not on the printed page, between the lines (del Corral 1988: 26).

2. Theories Regarding Humour and the Classification Applied in this Study

Three main theories aim to explain the mechanisms of humour: the superiority theory, the relief theory and the incongruity theory. The superiority theory relates laughter caused by our feelings of superiority regarding someone or something else. The relief theory considers laughter as a release of nervous energy. And the third theory is the incongruity theory. Incongruity can happen, according to Vandaele (2010: 148) “when cognitive rules are not being followed.” Critchley (2002: 3) defines this third theory of humour as the one that includes humour “produced by the experience of a felt incongruity between what we know or expect to be the case, and what actually takes place in the joke, gag, jest or blague.”

To these more philosophical theories of humour, one can add the relatively recent linguistic approach, which explains humour through semantics (meaning) and pragmatics (the speaker’s intention when uttering a humorous remark). Raskin’s script-based semantic theory of humour (1985), Attardo’s five-level model for the analysis of joke texts (1989), Attardo and Raskin’s General Theory of Verbal Humour (GTVH) (1991) and Ruch, Attardo and Raskin’s empirical support of the GTVH (1993) are all worthy of mention, together with the twenty-first century revisions of humour carried out by Vandaele (2002b), Ritchie (2004) and Goatly (2012) among others.

These theories explain how humour is created, but in this paper attention must be paid to the classification used in order to identify the intertextual humour used in the analysed corpus. The following classification together with the comparison of the source text and dubbed version enables the finding of intertextual jokes discussed here. This classification has been extracted from Chaume 2012, who has summarized Martínez Sierra’s (2008: 143-153) classification as follows:

Community-and-Institution Elements, which refer to cultural or intertextual features tied to a particular culture such as politicians, celebrities, organisations, newspapers, or films.

Community-Sense-of-Humour Elements, which seem to be more popular in certain communities than in others, such as the typical use of a certain country or region as a subject to raise laughter in another country or region.

Linguistic Elements, i.e. jokes based on wordplay, puns, etc.

Visual Elements that elicit humour through what can be seen on screen.

Graphic Elements, when a written text on screen is humorous.

Paralinguistic Elements, such as non-verbal qualities of voice, certain tones, pitches and ways of speaking associated with recognisable expressions of emotions as well as narrative silences.

Sound or Acoustic Signs recorded on the soundtrack such as special effects that, by themselves or in combination with others, may raise a smile or laughter.

Non-marked or Miscellaneous Elements that are not easily categorized but are, nevertheless, humorous (Chaume 2012: 149-150).

3. Dubbing Intertextual Humour

There is a need to establish a link between humour and intertextuality when translating audiovisual humour. The relationship between these phenomena is essential for the transfer of a wide range of text types, including audiovisual texts. This relationship requires on the part of the translator the identification of intertextual humorous elements in order to transfer these jokes into a target language. To explain this link, we must firstly bear in mind that jokes are constructed based on opposing scripts or incongruities built, in turn, on shared cultural information to generate an incongruous situation. This information helps create membership within a set community able to understand and enjoy the joke. Often, even a slight contextual clue in a joke will interact with the existing socio-linguistic knowledge to generate the whole relevant scene.

As Vandaele (1999: 241) points out, “a great deal of humour involves problem solving.” In order to solve the problem posed by a joke, the audience must make an effort. Once this effort has been made the audience feels the joy of understanding the joke, experiencing a feeling of cleverness. According to him, the ability to *get* the joke increases the audience’s self-esteem. Antonopoulou (2004: 245) notes that, “the same applies to recognising an allusion, which also involves relative effort” causing some kind of pleasure in the receiver of the allusion since s/he is able to understand the secret code, or in other words, unravel the allusive mystery.

Moreover, regarding the *effort factor* under discussion, one of the recipients who has to make an extra effort is the translator, as part of the dubbing agents involved in the transfer of an audiovisual text, because s/he will need to grasp intertextuality with a humorous purpose in a ST (source text) and translate it into the TT (target text).

As part of an audiovisual text, intertextual humour is presented through two channels (the acoustic and visual) and several codes. Both channels and codes are coordinated or synchronized. When a film is dubbed, words and sound are adapted to fit the image, which means that the translator is conditioned by the images on screen. Also, translators must consider the five types of synchrony described by Mayoral *et al.* (1988: 359) (time, space, content, phonetic and characterization) which restrict translators’ scope of action.

Chiaro's words summarise the challenge posed by audiovisual translation (film translation) and humour:

The main setback regarding translating for film is the fact that screen products are polysemiotic; that is, they transmit messages by means of diverse codes [...]. Viewers watch actors in action and simultaneously listen to what they say. At the same time, viewers read any written information they might see (signs, newspaper headlines, notes, etc.) while also perceiving a variety of sounds (noise from surroundings, for example traffic, birdsong, white noise, etc.; body sounds like breathing, coughing, etc. and background music). Audiences will also be aware of actors' facial expressions and gestures, their dress, make-up and hairstyles; they will take in the scenery and hear songs that may have lyrics that are significant to the storyline of the film. Thus, the verbal elements of filmic products depend heavily on other acoustic features, but above all on a series of visual components to which they are inextricably linked. With regard to verbal humour, when a joke, a gag or a line is linked to the visuals, translation becomes especially difficult (Chiaro 2010: 4-5).

Fuentes (2001: 81) studied the difference between the reception of humour in an everyday social context and its use in audiovisual texts to demonstrate that humour used in audiovisual texts is less spontaneous and pursues an intent quite often related to iconic or sound semiotic elements external to the textual message expressed in the dialogues.

Intention is therefore one of the key words to be considered when dubbing films because, despite the constraints imposed by synchronisation, the director's intent must be transferred during the translation process. With regard to intertextual humour, Fuentes (2001: 70) confirms that intertextuality appears in humorous films, requiring different translation strategies whose effects on the audience vary according to the mode of translation and cultural context. Leading on from Fuentes' remarks, two ideas require further comment. Firstly, he mentions allusions as a way of generating humour, going on to add cultural references as another humorous resource, thereby confirming the theory that both types of references (cultural and intertextual) should be considered as separate entities. Intertextuality is created by the usage of cultural information or knowledge, but cultural references on their own do not constitute an intertextual reference if the interaction between a hypotext and a hypertext does not take place. Secondly, Fuentes notes that different translation strategies are deployed in order to solve translation problems originating in a film. For this reason, there is a need to learn more about the strategies and techniques which can help the translator deal with humour.

3.1. *Translation Strategies to Dub Intertextual Humour*

Translation studies help identify the steps followed by translators. The descriptive approach allows the creation of guidelines to aid the translator, providing possible solutions to overcome translation difficulties. Through the techniques and strategies described below, dubbing intertextual humour does not become any easier, but at least translators may find these theoretical procedures useful.

Bassnett supplies the translator with the following guidelines, which can be interpreted as a starting point to deal with the intertextual humorous elements inserted in an audiovisual text:

- (1) Accept the untranslatability of the source language phrase in the target language on the linguistic level.
- (2) Accept the lack of a similar convention in the TL.
- (3) Consider the range of TL phrases available, having regard to the presentation, status, age, sex of the speaker, his relationship to the listeners and the context of the meaning in the SL.
- (4) Consider the significance of the phrase in its particular context (...).
- (5) Replace in the TL the invariant code of the SL phrase in its two referential systems (the particular system of the text and the system of the culture out of which the text has sprung) (1980: 22).

Bearing in mind these initial steps, Fuentes' proposal completes these general strategies with four techniques applied to the translation of humour (addition/compensation, substitution, metalinguistic procedures and omission):

- a) Addition/compensation: of a joke to compensate for another which was not translated.
- b) Substitution: one joke for another.
- c) Metalinguistic procedures: commentaries, explanations and footnotes.
- d) Omission: the humorous episode is not translated (1998: 667, my translation).

However, when dealing with an audiovisual text, and more specifically when the text produced will be orally uttered in the case of a dubbed film, there is no space for comments, footnotes and additional explanations.

The functionalist approach, as seen above, suits the transfer of the intended effect created by humour in a ST. Antonopoulou offers some concluding remarks which work as translation strategies applicable to the transfer of intertextual humour on screen:

The translator of a humorous text (like the translator of a serious one) is implicitly engaged in a multi-factor cost/benefit analysis, which should yield the optimal strategy for the appreciation of a text's humour (unlike the translator of a serious text) by the target readership. In the process s/he has to take into account the differences between the expectations and the cognitive

environments not only of ST and TT readers, but also of subsets within them (like the translator of a serious text). (...) For the purposes of humour translation, these observations suggest that the target audience is prepared to make some guess work and that this may well be expected to be put to use if they recognize humorous intent with the additional benefits humour recognition involves. The problem for the translator is *how much* cognitive effort is envisaged in each case (Antonopoulou 2004: 245-246).

Two further strategies can be extracted from this paper. In the first place, what translation studies call norm-related factors, “such as special target language and target group considerations along with the open vs. closed nature of the target language and culture” (Antonopoulou 2004: 246) and the challenge that cultural-specific humour represents through those humorous elements which are “puzzling or impenetrable for the target text reader.” Secondly, replacement is the technique suggested to deal with these “culture bumps” (Leppihalme 1997: 197), justified by the fact that TT readers are entitled to “the materials needed for participation in a communicative process” (Leppihalme 1997: 197).

Cuéllar and García have described how humour is dealt with in comedy films. In their article “Cultura y Humour: traductores al borde de un ataque de nervios” (2004), they explain how humour is translated depending on the acceptance of foreign cultural references by the target culture.

Foreign culture-specific references assimilated by the target culture do not demand a great effort on the part of the target audience in order to be understood, whereby the humorous element can be maintained in the translated target text. Two techniques are mentioned in this regard: (1) Reproducing or retaining references which do not require modifications to be understood; and (2) Explication, which maintains the essence of the source culture but simplifies the comprehension process required on the part of the target audience. It is often the case that the pragmatic intention of the audiovisual source text becomes diluted due to the not-always-subtle explanation of the humorous content offered to the target audience. Here, Cuéllar and García (2004) suggest that Venuti’s (1995) domestication and foreignization should be considered.

The second type of problem posed by the translation of humour with references has been described as references to cultural elements which belong to the source culture but which do not exist in the target culture. The technique suggested in these cases is adaptation, whereby the foreign humorous reference is replaced by a humorous reference known and recognised in the target culture. Six different types of adaptation have been analysed by Cuéllar and García (2004):

- 1) Generalisation (hypernymy): A more general term is used with the purpose of removing the unknown referent while maintaining the humorous function of the speech act.
- 2) Adaptation or naturalisation: This technique broadens the distance between the ST and the TT. The function of the ST is maintained, but the referent changes completely to be easily understood by the audience in order to maintain as far as possible the connotation produced by the original referent in the source audience.
- 3) Adaptation or naturalisation of a foreign reference: The lack of shared knowledge concerning a specific humorous element requires adaptation as commented above.
- 4) Adaptation or naturalisation due to the translator's intent to eliminate any element which would be considered external to the target audience.
- 5) Adaptation or naturalisation of an assimilated or accepted humorous reference with the aim of creating a more natural target text.
- 6) The terms *overtranslation* and *over-stimulated translation* used by Cuéllar and García appear to derive from the concept *domestication*. Overtranslation/domestication is put into practice with both types of references, i.e. those which have been accepted by the target audience due to the *habitus* phenomenon, and those which are unfamiliar to the audience. Cuéllar and García are quite critical about this translation method.

Chiaro (2006: 200; 2008: 592; 2010: 6-7) proposes four translational strategies to transfer verbally-expressed humour (VEH) on screen:

Verbal humour on screen tends to be translated in the following ways:

- a. Leave the VEH unchanged [...].
- b. Replace the source VEH with a different instance of VEH in the TL [...].
- c. Replace the source VEH with an idiomatic expression in the TL [...].
- d. Ignore the VEH altogether (2010: 6-7).

To end this section, Martínez Sierra's (2008) contribution to the study of humour translation must be mentioned and, more specifically, his opinion regarding the strategies and techniques available to solve humour-on-screen translation problems. Having analysed domestication and foreignization in the translation of humour and cultural references in AVT, Martínez Sierra arrived at the conclusion that when dealing with humour the function of the audiovisual text drives the priorities of the translator. Manipulating the ST is the means to make the target audience laugh, which is the main objective of

any comedy. Translators cannot offer the target audience a meaningless joke, be it intertextual or not.

4. The Hypotheses and the Objective

The theoretical scenario described above has led to the following hypotheses:

- A certain amount of content which appears in audiovisual products aimed at children and adolescents can be labelled as *intertextual*, requiring a prior knowledge on the part of spectators in order to be understood. This content fulfils a humoristic purpose which needs to be transferred when dubbed. The contrary would result in the non-accomplishment of the target text *skopos* (Nord 1997) if the functionalist approach is to be considered.
- The non-translation of intertextual humour results in the absence of the joke, a joke which might be sensed in the dubbed version but might not be communicated to the target viewer.
- The objective of this paper will be to exemplify how humour is created in these films and present some examples of how this intertextual humour was dubbed into Spanish applying Martínez Sierra's (2008: 143-153) classification of humorous elements.

5. Materials and Methodology

The need to do further research on intertextuality and more specifically on audiovisual intertextual humour aimed at all audiences included in audiovisual products mainly addressed to young audiences has required the selection of a corpus which potentially included this phenomenon.

Animation (and its translation) has been barely studied in Spain and was even considered a minority genre (Yébenes 2002: 84) in film listings until the appearance of DreamWorks' *Shrek* (2001). Its successful box office results served as a future advertisement of guaranteed entertainment and laughter. It was just a matter of time for DreamWorks to continue producing not only new sequels about the green ogre but also other main characters have obtained the praise of the critics and general public.

Fourteen films were selected to be part of the analysed corpus: *Shrek* (2001); *Shrek 2* (2004); *Shark Tale* (2004); *Madagascar* (2005); *Over the Hedge* (2006); *Shrek the Third* (2007); *Bee Movie* (2007); *Kung Fu Panda* (2008); *Madagascar 2: Escape to Africa* (2008); *Monsters vs. Aliens* (2009); *Shrek, Happily Ever After* (2010); *Megamind* (2010); *Kung Fu Panda 2* (2011); and *Madagascar 3: Europe's most wanted* (2012). These were chosen from more than twenty-five

films in their short history of animation, only eighteen years when compared to its pioneer, Disney.

This corpus was compiled based on the following criteria: These films would have to be produced by the same company so that its discourse would be the same in the sense that its vision of reality and contents would be similar despite the variety of themes covered; each of these productions were to be created exclusively in the USA; these films would be computer-generated which is the company's most-often used technique; these productions would be classified under the same genre and subgenre, namely, all of them are animated feature films and comedies (other subgenres which allow the classification of animation are: Adventure, Family, Drama, Musical, Romance, Fantasy, Western, Action and Science Fiction).

In terms of the target text, three more criteria were applied to the corpus; the films were rated in the target culture as General Audience, what is known as a *four quadrant* film. The agency in charge of dubbing these productions would be the same one, Sonoblok S.A. and some of the voice talents in charge of bringing into life the computerised cartoons in the Spanish culture would be part of this country's star system, just as it had been done in the original version.

This study has been carried out by implementing a methodology which allowed the analysis for each case. These fourteen films have been studied in their English original version and Spanish dubbed version with the aim of comparing the translation of the intertextual humour. The technical information was extracted from DreamWorks film productions for the period 1998 to 2012 and then the corpus was selected based on the criteria described above. In order to spot the different cases of intertextual humour, each film was screened numerous times while data was being collected through transcription and classified into 528 data sheets. In total 1,271 minutes (more than twenty-one hours) were analysed. To locate intertextual humour in both the ST and TT, two sources were extremely helpful, firstly, the IMDB data base online where comments about the humour used in each of the films have been accurately described, and secondly, the producers' and directors' comments which are included in the films' DVD's detailing the influences and instances of homage intended with their work. Many of these comments reveal important intertextual information which otherwise might be obscure for a foreign translator.

Three theoretical frameworks made the classification of the compiled intertextual humour (IH) possible: Type of intertextuality; channels and codes involved in the transmission of the IH; and the type of humour created for each occurrence. The creation of a data sheet for each occurrence helped organise the information extracted from the films, thus favouring the quantitative and

qualitative analyses, which have been later presented in tables and graphics. These visual representations have been useful to reveal how humour has been created in the source culture and its translation into the Spanish spoken in Spain. Furthermore, the transcription of the occurrences in both languages shows which have been the translation techniques chosen in the dubbing process (adaptation, literality, omission and domestication).

This methodology has proved to be suitable for the aims of this study since a significant number of results has been obtained with regard to how intertextual humour has been created, how jokes might have been omitted or modified from the TT and which humorous elements have been included in these films to make the audience laugh.

6. Results and Examples

6.1. Results obtained from the ST

The total number of compiled occurrences from the fourteen DreamWorks animated feature films amounted to 745. The following table presents the number of occurrences per original version film:

FILM	OCCURRENCES/ FILM
SHREK (SH1)	75
SHREK 2 (SH2)	159
SHARK TALE (ST)	46
MADAGASCAR (M1)	42
OVER THE HEDGE (OVT)	27
SHREK THE THIRD (SH3)	78
BEE MOVIE (BM)	73
KUNG FU PANDA (KFP1)	16
MADAGASCAR 2 (M2)	32
MONSTERS VS. ALIENS (MVSA)	32
SHREK: HAPPILY EVER AFTER (SH4)	59
MEGAMIND (MGM)	56
KUNG FU PANDA 2 (KFP2)	22
MADAGASCAR 3 (M3)	28
TOTAL FIGURE	745

Table 1 – Total number of compiled occurrences per film.

It is worth mentioning those elements which belong to the source text's community and institutions (Martínez Sierra 2008) when discussing the humorous elements used to create some of the intertextually humorous scenes. In fact, one could assume that intertextual humour can only be created thanks to the prior knowledge which specifically belongs to the culture where it is being produced. This study reveals the contrary since a number of occurrences have been found in which intertextual humour is generated through the use of visual, graphic, paralinguistic and musical elements. Some of the examples provided below show some of these unexpected occurrences. Stemming from Martínez Sierra's classification, 745 occurrences have been categorized as follows:

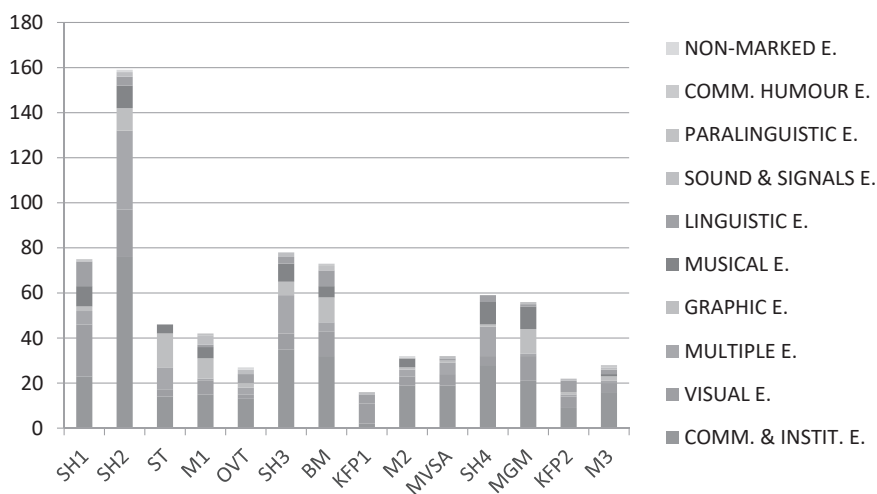
	SH1	SH2	ST	MI	OVT	SH3	BM	KFP1	M2	MVSA	SH4	MGM	KFP2	M3	TOTAL
TOTAL															745
COMM. & INSTIT. E.	23	76	14	15	13	35	32	2	19	19	28	21	9	16	322
VISUAL E.	23	21	3	6	2	7	11	9	4	5	4	11	5	4	115
MULTIPLE E.	6	35	10	1	3	17	4	0	3	5	13	1	1	1	100
GRAPHIC E.	2	10	15	9	2	6	11	0	1	1	1	11	1	2	72
MUSICAL E.	9	10	4	5	0	8	5	0	4	0	10	10	0	1	66
LINGUISTIC E.	11	4	0	1	4	3	7	4	0	1	3	1	5	2	46
SOUND & SIGNALS E.	0	2	0	4	2	2	0	1	0	1	0	0	1	1	14
PARALINGUISTIC E.	0	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	4
COMM. HUMOUR E.	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	3
NON-MARKED E.	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	3

Table 2 – Intertextual humorous elements per film.

As this table shows, out of the 10 humorous elements categories analysed in this study, four concentrate the highest figures which means that DreamWorks' intertextual humour is created mainly thanks to the following types of elements: Community and Institution Elements (322), Visual Elements (115), Multiple Elements (100) and Graphic Elements (72). Humour is achieved by making reference to other texts and concepts which have been created in the past within the American culture.

Humour is also triggered by combining the set of elements described by Martínez Sierra, resulting in what has been named in this study as the *Multiple Element* category. One hundred occurrences of this type demonstrate how intertextual humour was built thanks to a rich mixture of elements which certainly put the translator to the test. Visual humour allowed the creation of

more than a hundred comic situations which do not require a translation into Spanish to be understood. Forty-six occurrences belong to the Linguistic category, which includes those jokes based on verbally expressed humour. Here, the translator will have to participate in the creation of a joke for the Spanish audience. The following graph represents the distribution of these humorous elements per film:



Graph 1 – Humorous elements per film.

Those categories with an inferior number of occurrences were recorded in the following categories: Paralinguistic Elements (4 cases), Non-marked Elements (3) and Community and Sense of Humour Elements (3 cases). This last category of humour is also known as *Ethnic humour*. This term makes reference to how certain communities might crack jokes by making fun of another community. This humour was avoided in these films to entertain the highest number of spectators as possible no matter where these might be from.

The non-marked category includes those humorous occurrences which cannot be easily classified. Given that only three out of 745 occurrences of this type were spotted, this small number demonstrates that almost all the intertextual humour found in these films could be classified, or in more accurate words, one can distinguish how the intertextual humour spotted in these films was specifically created.

6.2. Results obtained from the Dubbed Versions

After pinpointing the humorous elements included in the original version animated feature films studied here there is a need to discuss how these were specifically dubbed for the Spanish-speaking audience from Spain.

The dubbing agents involved in the transfer of these films intervened in 415 occasions out of the total 745 occurrences spotted, which in mathematical terms is 55.7% translator participation, i.e. more than half of the compiled occurrences were translated into Spanish by transferring intertextuality in a varying degree and through several strategies. On the other hand, 330 occurrences were communicated through other codes which do not demand the intervention of translators or dubbing directors: These are the syntactic, mobility, photographic, iconographic and special effects (44.3% of the compiled occurrences).

The literal translation strategy was chosen in 149 cases out of the total of 415 occurrences that involved translators' participation. Here, literality is understood as the transference of the content as it appears in the ST, and not a word per word transfer. These 149 cases were classified within the linguistic code representing 35.9% of the translated material.

Through the acoustic channel and linguistic code the Spanish audience receives 165 intertextual occurrences out of the total of 745 cases that were compiled. Besides, 79 occurrences were lost in the dubbing process and extra information was added in the translation of 17 cases within this channel and code. As a result, more intertextual cases are received by the Spanish audience than lost in the communication chain.

Within other codes which could demand a translation for the Spanish audience, written words on screen, i.e. graphic elements, have not been dubbed. Intertextuality was transferred without translation in 39 cases which means that aural language has compensated the lack of translation of posters, notes and language on screen. Adaptation helped transfer three cases and 77 texts (*captions*, Chaume 2012: 117) were omitted. As a result a high number of intertextual references are lost for the target audience. The adaptation of intertextual references written on screen could not communicate the references in two occasions. Domestication was not put into practice to transfer the graphic code through any of the three analysed techniques (adaptation, literality and omission). In total 42 intertextual occurrences were transferred but 79 were omitted.

Language can also be uttered through the musical code; however, in this corpus the intertextual content communicated through songs was literally translated into Spanish in only five cases. Omission did not mean the absence

of the reference in one case and adaptation allowed the transfer of nine intertextual occurrences. In some occasions the use of translation techniques did not guarantee the transfer of intertextual references: Literal translation (four cases), omission (one case) and adaptation (nine cases). Domestication did not take place within the musical code. Most of the songs sang were kept in their original version. In fact, the target audience only receives 15 scarce intertextual occurrences which were translated into Spanish, whereas 14 cases were lost along the process.

6.3. Examples

Three examples belonging to the most relevant *Humorous Elements* groups in terms of a high number of compiled occurrences will be presented in this subsection to show the difficulties the dubbing team had to surmount and the strategies put into practice.

6.3.1. Community-and-Institution Elements

These types of elements depend on particular cultural aspects in order to trigger the humorous situation. In other words, these can be properly considered intertextual humorous occurrences since previous knowledge is essential to fully understand the joke on screen. In this example an English-speaking audience will easily relate the dialogue with this television series. In Spain, *The Waltons* was also broadcast, but many teenagers and children will not spot the allusive humour behind the animal's words in the film. In Spain this series was on television during the seventies and early eighties, which demonstrate how allusions from the past might not be recognised by all viewers. This dialogue in English is funny but the target audience might not get the joke.

For the dubbing team the translation of the sequence will not pose any obstacles. The literal translation transfers all but the humour. Also, a bad translation results in a confusing comment and the disappearance of a joke. Here, the young hedgehogs treat Verne (a turtle) as their uncle in the ST, something which was neglected during the dubbing of the scene. A few scenes later, RJ makes fun of Verne by calling him "uncle", which makes the viewer wonder why he has addressed him in this way, when in the first scene this family relation had been omitted in the dubbed version. However, *tío*, the Spanish word for *uncle*, is not present in the translated version. Here, incoherence in the translation of both scenes winds up neutralising two jokes.

General no.	Specific no.	Film's Title		Time Code Record	Première date in U.S.A. and Spain
I&H-214	OVT-4	<i>Over the Hedge</i>			
Type of Intertextuality		Channel and Code		Humoristic Element	
-TV Allusion: <i>The Waltons</i> (1971-1981)		1) Acoustic Channel: Linguistic Acoustic Code		1) Community and Institutions Elements	
ST			TT		
Verne: Good night, Heather. Heather: Good night, Verne. Verne: Good night, Ozzie. Ozzie: Good night, Verne. Verne: Good night, Lou. Lou: Yeah, good night there Verne. Verne: Night, Penny. Penny: Good night. Verne: Good night, Hammy. Hammy: Good night, Verne. Verne: Good night, Bucky. Bucky: Good night. Verne: Good night, Spike. Spike: Good night, uncle Verne. Verne: Good night, Quillo. Quillo: Good night, uncle Verne. Verne: Remember, when we wake up, we've only got 273 days left till Winter. Stella: That's enough, Verne. Verne: Good night, [Whispering] 273.			Verne: Buenas noches, Heather. Heather: Buenas noches. Verne: Buenas noches, Ozzie. Ozzie: Buenas noches. Verne: Buenas noches, Lou. Lou: Que descanses, Verne. Verne: Buenas noches, Penny. Penny: Buenas noches. Verne: Buenas noches, Hammy. Hammy: Buenas noches. Verne: Buenas noches, Piño. Piño: Buenas noches. Verne: Buenas noches, Puo. Puo: Buenas noches. Verne: Buenas noches, Pincho. Pincho: Buenas noches. Verne: Mañana solo quedarán 273 días para el invierno. Stella: Ya basta. Verne: Buenas noches, (Susurra) 273.		
Context					
The animals go to sleep in their trunk. RJ (the main character) hears from a branch on a tree how they say good night to each other as if they were family.					
Director(s) and/or Producer(s) Comments					
The homage to the TV series <i>The Waltons</i> emphasises the fact that Verne has a family whereas RJ sleeps by himself on a tree with a newspaper sheet as a blanket.					

Table 3 – Example of how community-and-institution elements can create humour in *Over the Hedge*.

6.3.2. Graphic Elements

This occurrence is a clear example of how intertextual humour can be created through graphic language on the screen. In *Megamind*, the use of an ideological allusion triggers humour when its main character makes reference to Obama's 2008 campaign poster "Yes, we can" turned into "No, you can't" in

this film. This negative form of the popular slogan appears under a picture of Megamind (the main character), which also imitates the black and blue picture Obama had taken for his campaign. The final effect is a parody, which shows this animated feature film's character's evil attitudes. Unfortunately, this joke was not translated into Spanish through an off-voice or subtitle. Despite this, the Spanish audience will probably remember this slogan which has also been commented on in the Spanish media.

General no.	Specific no.	Film's Title	Time Code Record	Première date in U.S.A. and Spain
I&H-455	MGM-16	<i>Megamind</i>	00:23:23	5/11/2010 3/12/2010
Type of intertextuality		Channel and Code	Humoristic Element	
-Ideological Allusion: Person: Barack Obama (1961-) Politician, currently the U.S.A.'s president		1) Visual channel: Graphic visual code. Text. Campaign poster	1) Graphic elements	
ST		TT		
-		-		
Context				
Megamind took over the town hall. The mayor's office is the same as the US President's Oval Office and the structure of the building exterior resembles the White House. In one of the scenes there is a sign with a close-up picture of Megamind in a serious and meditative pose with the slogan "No, You Can't."				
Director(s) and/or Producer(s) Comments				
While the scene was being filmed, Obama won the elections for US President. It was considered humorous to imitate the publicity used for his campaign, and so it was used for advertising the film in New York, San Francisco and Los Angeles.				
Comments about intertextuality and humour				
The campaign posters with the same background colours along with Obama's image and pose were substituted with Megamind's on Metrocity's town hall building. This was a recognisable allusion to Obama's campaign and made the U.S. adult public laugh.				
About the TT				
In the target version, the visual allusion can be recognised if the public were familiar with Obama's political campaign signs. The reference can be lost if this were not the case. What eased the understanding of the intertextual humour was the "No, you can't," a take on Obama's slogan, "Yes, we can." Given the briefness of the scene, no information explaining the allusion in the target audiovisual text was included.				

Table 4 – Example of how graphic elements can create humour in *Megamind*.

6.3.3. Multiple Elements

This third example shows the combination of two humorous elements: Visual Elements and Community-and-Institution Elements. Visually, Barry's father's character is inspired on Sam Levenson's attire in *The Graduate*. This imitation together with Barry's attitude in *Bee Movie* recalls Dustin Hoffman's character in this 1967's film. *Bee Movie* uses other famous scenes of *The Graduate* to create humour which undoubtedly works among the adult audience. This scene required for its dubbing the omission and adaptation of some elements as can be read in the chart below:

General no.	Specific no.	Film's Title		Time Code Record	Première date in U.S.A. and Spain
I&H-297	BM-14 BM-15	<i>Bee Movie</i>	00:09:45	02/11/2007 30/11/2007	
Type of intertextuality		Channel and Code		Humoristic Element	
-TV Allusion: Person: Sam Levenson (1911-1980) -Cinematographic Allusion: <i>The Graduate</i> (1967)		1) Visual Channel: Iconographic visual code 2) Visual Channel: Iconographic visual code		1) Visual Elements 2) Community-and-Institution Elements	
ST			TT		
<p>Barry: You know, dad, the more I think about it, maybe the honey field just isn't right for me.</p> <p>Martin: And you were thinking of what, making balloon animals? That's a bad job for a guy with a stinger.</p> <p>Barry: Well, no...</p> <p>Martin: Janet, your son's not sure he wants to go into honey!</p> <p>Janet: Oh, Barry, you are so funny sometimes.</p> <p>Barry: I'm not trying to be funny.</p> <p>Martin: You're not funny! You're going into honey. Our son the stirrer!</p> <p>Janet: You're gonna be a stirrer?</p> <p>Barry: No one's listening to me.</p> <p>Martin: Wait till you see the sticks I have for you!</p> <p>Barry: I can say anything I want right now. I'm gonna get an ant tattoo!</p> <p>Janet: Let's open some fresh honey and celebrate!</p>			<p>Barry: Es que no sé, verás, cuanto más lo pienso, a lo mejor lo de la miel no está hecho para mí.</p> <p>Martin: ¿Y a qué quieres dedicarte? ¿A hacer globos y cometas? No es trabajo para un tío con aguijón.</p> <p>Barry: Bueno, no...</p> <p>Martin: Janet, ¡tu hijo no está seguro de querer dedicarse a la miel!</p> <p>Janet: Oh, Barry, cómo te gusta gastar bromas.</p> <p>Barry: No es una broma ¡de verdad!</p> <p>Martin: Se acabó la broma. Vas a dedicarte a la miel. ¡Nuestro hijo será removedor!</p> <p>Janet: ¡Vas a ser removedor!</p> <p>Barry: Pero... ¿queréis escucharme?</p> <p>Martin: Heredarás la pala que usó tu padre.</p> <p>Barry: Es inútil, no hacen ni caso. ¡Me voy a tatuar el trasero!</p> <p>Janet: ¡Serviré unas copitas de miel y a celebrarlo!</p>		

Barry: Maybe I'll pierce my thorax. Shave my antennae. Martin: To honey! Barry: Shack up with a grasshopper. Get a gold tooth; start calling everybody "dawg"! Martin: I'm so proud.	Barry: Voy a hacerme un <i>piercing</i> en el tórax. Martin: ¡Por la miel! Barry: Me reparé las antenas,... Janet: ¡Por la miel! Barry: ...me liaré con una avispa y me dejaré cresta y llamaré a todo el mundo tronco. Martin: ¡Qué orgulloso estoy!
Context	
Barry is not sure about what he wants to be the rest of his life. That is why he decides to talk to his father about it but his father does not listen.	
Director(s) and/or Producer(s) Comments	
Barry's father, Martin, is inspired by the actor, Sam Levenson, and the wardrobe used in the film, <i>The Graduate</i> .	
Comments about intertextuality and humour	
The scene where Martin has a conversation with Barry telling him to follow his footsteps in Honex is ironic and achieves a humorous effect in this way. Barry's reaction is also a take on Dustin Hoffman's rebellious character.	
About the TT	
An intertextual translation using visual content was not necessary. However, the dialogue did need dubbing. The three humorous fragments required the omission of some elements and the inclusion of some amplification strategies.	

Table 5 – Example of how multiple elements can create humour in *Bee Movie*.

7. Conclusions

The analysis of the intertextual humour included in the fourteen studied films produced by DreamWorks has revealed that this humour is created mainly thanks to elements which belong to the community and institutions from the source culture. Apart from these elements, visual, graphic and multiple elements also trigger laughter in these films.

Intertextual humour is also obtained through comic situations which escape reality. In a way, animation allows the introduction of narrative sequences far from the reality shown in real action films. Animation works as a canvas where anything can happen becoming a space for fantasy to occur even in a nonsensical manner.

Another intertextual resource observed in the compiled humorous scenes has to do with the use of slapstick in order to get the youngest to laugh. These scenes remind the eldest of their cartoon classics: Hanna-Barbera, UPA and famous animators such as Tex Avery. The translators must have a huge

knowledge of the source language's culture and history in order to succeed in this undertaking, something which must not be overlooked during their training.

To create the incongruity required to make the audience laugh, DreamWorks uses parody and anachronisms. By imitating other previously created materials and subverting their original features, Dreamworks breaches the audience's expectations triggering laughter. Anachronisms also create this humorous effect since there is a mixture of ideas and objects from past and present.

Breaching expectations is precisely what needs to be achieved in the dubbing process even if the polysemiotic nature of the text might seem to make this process impossible. Image and dialogue must interact and despite the constraints imposed by the audiovisual text, the intertextual humour included in these films has been transferred to entertain the target audience by mainly putting into practice literal translation techniques. This fact demonstrates how the Spanish audience has assimilated the American culture to the point that many intertextual references stop being an obstacle for the understanding of the hidden/allusive joke.

References

- ANTONOPOULOU, Eleni. (2004) "Humor Theory and Translation Research: Proper Names in Humorous Discourse." *Humor, the International Journal of Humor Research* 17:3, pp. 219-255.
- ATTARDO, Salvatore. (1989) "A multiple-level analysis of jokes." *Humor, the International Journal of Humor Research* 2:4, pp. 438-439.
- ATTARDO, Salvatore & Victor Raskin. (1991) "Script Theory revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model." *Humor, the International Journal of Humor Research* 4:3/4, pp. 293-347.
- ATTARDO, Salvatore. (1994) *Linguistic Theories of Humor*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- BASSNETT, Susan. (1980) *Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- BEN-PORAT, Ziva. (1978) "The Poetics of Literary Allusion." *PTL* 1, pp. 105-128.
- BRU DZIAK, Ewelina. (2011). *Translation Strategies and Techniques in Audiovisual Translation of Humor: Analysis of "Shrek 2" and "Ice Age."* Gdańsk: Grin Verlag.
- CHAUME, Frederic. (2012) *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester & New York: St. Jerome.
- CHIARO, Delia. (1992) *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. London & New York: Routledge.
- CHIARO, Delia. (2006) "Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception." *The Journal of Specialised Translation* 6, pp. 198-207.

- CHIARO, Delia. (2008) "Verbally Expressed Humor and Translation." In: Raskin, Victor (ed.) 2008. *The Primer of Humour Research*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, pp. 569-610.
- CHIARO, Delia. (2010) *Translation and Humour, Humour and Translation in Translation, Humour and Literature Vol.1*. London & New York: Continuum International Publishing Group.
- CRITCHLEY, Simon. (2002) *On Humour*. London: Routledge.
- CUÉLLAR, Jana & Andrea GARCÍA. (2004) "Cultura y humor: traductores al borde de un ataque de nervios." *Linguax. Revista de lenguas aplicadas* 2, pp. 1-30.
- DEL CORRAL, Irene. (1988) "Humor: When do We Lose it?" *Translation Review* 27, pp. 25-27.
- ECO, Umberto. (1981 [1979]). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1997) "The Making of Culture Repertoire and Role of Transfer." *Target* 9:2, pp. 355-363.
- FUENTES, Adrián. (1998) "Humor, cine y traducción." In: Félix Fernández, Leandro & Emilio Ortega Arjonilla (eds.) 1998. *Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga 17-20 de marzo de 1997. II Estudios sobre Traducción e Interpretación. Tomo II*. Málaga: Universidad de Málaga & Diputación Provincial de Málaga, pp. 665-671.
- FUENTES, Adrián. (2001) "Estudio empírico sobre recepción del humor audiovisual." In: Lorenzo, Lourdes & Ana María Pereira (eds.) 2001. *Traducción subordinada (II). El subtítulo (inglés-español/galego)*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 69-84.
- GOATLY, Andrew. (2012) *Meaning and Humour*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEPPIHALME, Ritva. (1997) *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Rebeca Cristina. (2015) *La alusión como fuente de creación de humor y su traducción: análisis del cine de animación de DreamWorks (2001-2012)*. Vigo: Universidade de Vigo. Tesis doctoral inédita.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2008) *Humor y traducción: Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón: Universitat Jaume I.
- MAYORAL, Roberto; Dorothy KELLY & Natividad GALLARDO. (1988) "Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation." *Meta* XXXIII:3, pp. 356-367.
- NASH, Walter. (1987 [1985]) *The Language of Humour*. London & New York: Longman.
- NORD, Christiane. (1997) *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing.

- NORRICK, Neal R. (1993) *Conversational Joking Humor in Everyday Talk*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- RASKIN, Victor. (1979) "Semantic Mechanisms of Humor." In: Chiarello, Christine *et al.* (eds.) 1979. *Proceedings of the Fifth Annual Meetings of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley, California: University of California, pp. 325-335.
- RASKIN, Victor. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Boston & Lancaster: D. Reidel Publishing Company.
- RITCHIE, Graeme. (2004) *The Linguistic Analysis of Jokes*. London & New York: Routledge.
- RUCH, Willibald; Salvatore Attardo & Victor Raskin. (1993) "Toward an Empirical Verification of the General Theory of Verbal Humor." *Humor, the International Journal of Humor Research* 6:2, pp. 123-136.
- SPANAKAKI, Katia. (2007) "Translating Humor for Subtitling." *Translation Journal* 11:2.
- VANDAELE, Jeroen. (1999) "Each Time We Laugh. Translated Humor in Screen Comedy." In: Vandaele, Jeroen (ed.) 1999. *Translation and the (Re)location of Meaning. Selected papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994-1996*. Leuven: KUL Publications, pp. 237-272.
- VANDAELE, Jeroen. (2001) "'Si Sérieux s'abstenir' Le discours sur l'humour traduit." *Target* 13:1, pp. 29-44.
- VANDAELE, Jeroen. (2002a) "Introduction (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means." *The Translator* 8:2, pp. 149-172.
- VANDAELE, Jeroen. (2002b) "Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority." *Poetics Today* 23:2, pp. 221-249.
- VANDAELE, Jeroen. (2010) "Humor in Translation." In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies Vol. 1*. Antwerp: John Benjamins Publishing Company, pp. 147-152.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- YÉBENES, Pilar. (2002) *Cine de animación en España*. Barcelona: Ariel.

BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

REBECA CRISTINA LÓPEZ GONZÁLEZ is currently a full-time Research Lecturer at the University of Vigo, Spain (Translation and Linguistics Department). Her education and working experience includes a B.A. in Translation and Interpreting granted by the University of Vigo, Galicia, Spain. She is a certified Legal Translator since 2003, and obtained a B.A. in Education as well as a Master's Degree in Secondary Compulsory Education, O and A-level, Vocational School and Teaching Foreign Languages in 2004. She has recently obtained her PhD in Translation (2015). Her fields of interest are, among others, the translation and research of Audiovisual Translation, the translation of Literature and Folklore, Children's Literature and cultural aspects regarding Translation.

REBECA CRISTINA LÓPEZ GONZÁLEZ imparte su docencia a tiempo completo en la Universidade de Vigo, Galicia (Departamento de Traducción y Lingüística). Es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidade de Vigo. Ha trabajado como traductora intérprete jurada desde 2003 y se ha diplomado en Magisterio (Educación Primaria) (2008). Cuenta con el Máster para el Profesorado desde 2004 y recientemente ha defendido su tesis doctoral en Traducción Audiovisual y Cine de Animación en 2015. Sus líneas de investigación incluyen, entre otras, el ámbito de la Traducción Audiovisual, la Traducción de Literatura y Folclore, Literatura Infantil y Juvenil y la traducción de aspectos culturales.

LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR AUDIOVISUAL. EL CASO DE LA PELÍCULA DE ANIMACIÓN EL *ESPANTATIBURONES* (*SHARK TALE*)

María Lucía Navarro Brotons

lucia.navarro@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

En el presente trabajo nos disponemos a hacer un análisis del doblaje al español de la película de dibujos animados *El Espantatiburones*, cuyo título original es *Shark Tale*. El análisis consistirá en estudiar los recursos humorísticos del texto origen, ver el tipo de problemas que presentan a la hora de realizar su doblaje para, por último, analizar cómo ha actuado el traductor ante los mismos. La elección de esta película no es fortuita, pues se trata de un film que ofrece diferentes dificultades de traducción a la hora del doblaje al español: gran cantidad de referentes culturales, ingeniosos juegos de palabras vinculados al sema visual, palabras inventadas (coinages...) e intertextualidades, entre otros.

Abstract

“The translation of audiovisual humour. The case of the animated film *Shark Tale* (*El Espantatiburones*)”

In this paper, we analyse the Spanish dubbed version of the animated film *El Espantatiburones* whose original title is *Shark Tale*. The analysis will consist of studying the humoristic resources of the source text, seeing the kind of problems that arise when translating it for the dubbed version, and, finally, analysing how the translator has acted in dealing with them. The choice of this film is not fortuitous since it offers different translation difficulties for dubbing it in Spanish: numerous cultural references, witty puns related to the visual seme, invented words or coinages and intertextuality, among others.

Palabras clave: Traducción audiovisual. Humor. Doblaje. Películas de animación. Análisis traductológico.

Keywords: Audiovisual translation. Humour. Dubbing. Animated films. Translational analysis.

Manuscript received on June 30, 2016 and accepted for publication on September 27, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.11>

Para citar este artículo / To cite this article:

NAVARRO BROTONS, María Lucía. (2017) “La traducción del humor en el medio audiovisual. El caso de la película de animación *El Espantatiburones (Shark Tale)*.” In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 307-329.

1. La traducción audiovisual

La traducción audiovisual es una de las modalidades de traducción más demandadas actualmente debido a que durante los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI hemos asistido a un *boom* de textos audiovisuales destinados al entretenimiento y a la información (cf. Martínez Sierra 2012: 11 y Mayoral 2001: 20). El auge de este tipo de traducción en nuestro país no es de extrañar debido a que se importan muchos productos audiovisuales cuya lengua original no es la española, de hecho, como dicen Santos Redondo & Montás Betances (2010) “Cerca del 85% del cine que se consume en España es importado, principalmente desde Estados Unidos [...] y, en menor medida, de otros países europeos”.

A finales de la segunda mitad del siglo XX empiezan a aparecer referencias a la traducción audiovisual en trabajos académicos que versan sobre la traducción en general. Sin embargo, esta fuerte demanda de traducción audiovisual de la que hablamos ha provocado que en los últimos años la investigación sobre esta modalidad haya aumentado considerablemente. Trabajos como los de Gambier (1994), Agost (1996) y Chaume (2000), entre otros, dan buena cuenta de ello.

La traducción audiovisual abarca diversos medios entre los que destacamos: cine, vídeo y DVD, televisión y productos multimedia. Todos ellos tienen unos factores y características comunes dentro del campo de la traducción, ya que ofrecen una emisión del contenido mediante dos canales: el audio y el visual, combinando dos códigos de signos: el verbal y el no verbal. Además, es de vital importancia la sincronización de los mismos por tratarse de códigos que no son autónomos. Así, encontramos el código visual que permanece invariable frente al código lingüístico que es el que ha de ser traducido (cf. Hurtado Albir 2001). Como señala Zabalbeascoa (2001a: 120):

[...] el texto audiovisual prototípico es el que emplea todos sus signos de tal manera que forman un entramado que es el que da coherencia al texto, y se hace imposible, desde este punto de vista, analizar ningún elemento por separado de los demás componentes textuales.

Cabe tener en cuenta también que una versión doblada de un audiovisual no la realiza únicamente el traductor:

[...] es importante recordar que el papel del traductor en la mayoría de los casos se limita a la propuesta de un primer borrador escrito de lo que podríamos llamar el guión de la versión doblada. (Zabalbeascoa 2001b: 252).

En el proceso, por lo tanto, intervienen los ajustadores, el director y los actores de doblaje. Por lo tanto, el guion puede sufrir alteraciones por parte de estos profesionales que pueden, o no, conocer la lengua original del producto con el que están trabajando.

2. La traducción del humor en el medio audiovisual

Si queremos entender la traducción del humor en los textos audiovisuales es primordial conocer, por una parte, los elementos propios de la traducción audiovisual y, por otra, los de la traducción del humor (cf. Fuentes Luque 2000), pues cuando hablamos de traducción de textos audiovisuales relacionados con la comicidad debemos añadir a las restricciones propias de la traducción audiovisual la dificultad que lleva consigo la traducción del humor. Como dice Ioppi:

The question regarding translation in the extent to which humour (in its various aspects) can be transferred from one language to another and how. [...] Since cognitive schemes vary from one individual to another we cannot expect a joke to have the same effect upon different individuals and in different cultures. That is humour, being culture-specific, is so difficult to translate. In fact almost everything regarding translation involves differences in culture, but the bid challenge concerning humour is not only to keep the meaning of a joke but also to provoke the same effect without compromising the text cohesion and coherence (1999: 167-168).

Por una razón estrictamente práctica partimos de una concepción amplia de humor audiovisual capaz de incluir todos los elementos verbales o no verbales, implícitos o explícitos cuyo fin sea producir humor. Consideramos, coincidiendo con la interpretación de Fuentes Luque (2000: 61), que la unidad de traducción es el texto audiovisual completo y que, si este es de género humorístico, se deberá tener en cuenta como un todo para realizar el análisis y constituir la versión en lengua meta.

Dos son los componentes básicos que intervienen a la hora de trasladar el humor de una lengua a otra: el lingüístico y el cultural. En este punto están de acuerdo numerosos autores que, como Chiaro (1992: 77), tratan la indisolubilidad de lengua y cultura. De este modo, el hecho de tener el mismo código lingüístico es insuficiente si no existe un acervo cultural compartido,

lo que no quiere decir, como afirma Fuentes Luque (2000: 38), que no existan “universales humorísticos” ligados a “temáticas humorísticas universales”. Para este autor, el humor, en sí, es universal, el lenguaje humorístico y los marcos de referencia, sin embargo, no lo son.

No son pocos los autores que han trabajado en la creación de taxonomías del humor para su traducción, así como acerca de los referentes culturales. Por cuestiones de espacio mencionaremos a Raphaelson-West, quien realiza una taxonomía para la traducción de humor, en general, y a Zabalbeascoa, quien lo hace para la traducción del humor en traducción audiovisual, en particular. Raphaelson-West (1989: 130) divide el humor en lingüístico, cultural y universal. Por su parte, Zabalbeascoa (2001b: 26-262) realiza una taxonomía más exhaustiva en la que considera siete tipologías de chiste: chiste internacional, chiste cultural-institucional, chiste nacional, chiste lingüístico-formal, chiste no verbal, chiste paralingüístico y chiste complejo. En el campo de los referentes culturales citaremos a las autoras italianas Bovinelli & Gallini (1994: 89-98), que ofrecen la siguiente categorización: nombres de localidad geográfica, unidades de medida, instituciones, comidas y bebidas, juegos y entretenimiento y, por último, proverbios y dichos; y a Newmark (1988: 95), cuya clasificación es mucho más exhaustiva.

La traducción del humor en el medio audiovisual ha llevado también a numerosos investigadores a crear necesarias taxonomías en lo relativo a las estrategias de traducción del humor y de los elementos culturales. Muestra de ello es la propuesta de Fuentes Luque (2000: 59-61), quien conjugando diversas clasificaciones realizadas por autores tales como Nash o Delabastita, distingue entre juegos de palabras y de ideas. Los primeros, relacionados con el humor del lenguaje, y los segundos con el del contexto. Además, distingue las siguientes estrategias: traducción literal, traducción explicativa, traducción compensatoria y traducción efectiva o funcional.

En cuanto a los trabajos que abordan la traducción de elementos culturales destacamos los de Franco Aixelà (1996: 107-123) y Agost (1999: 99-102). Franco Aixelà propone dos polos fundamentales: la conservación y la sustitución de los elementos culturales. A su vez, estos dos bloques se subdividen en seis estrategias por bloque. La segunda autora, Agost, a diferencia de Franco, propone solo cuatro estrategias principales de traducción de los elementos culturales específicos: adaptación cultural, traducción explicativa, supresión y sustitución y, finalmente, no-traducción.

3. Análisis del corpus

3.1 *La película*

El Espantatiburones narra la historia de Oscar, un joven pez que trabaja en un taller de lavado de ballenas y que sueña con ser rico. Cabe destacar igualmente la historia de Lenny, un tiburón cuyo padre se llama Don Lino, jefe de la banda de tiburones de un arrecife. Don Lino está deseando delegar el mando en sus dos hijos, Lenny y Frankie. Sin embargo, Lenny es un tiburón muy dulce y diferente, incapaz de comer peces.

Lenny y Oscar se encuentran en el momento en que Oscar está a punto de ser asesinado por el impago de un préstamo. Justo en ese momento aparecen Lenny y su hermano Frankie, quien pretende educarlo para convertirlo en un tiburón feroz. En ese marco tiene lugar un desafortunado accidente: la caída de un ancla mata a Frankie. Debido a una confusión todo el arrecife cree que fue Oscar quien, tras enfrentarse a Frankie, logró vencerle. De esta manera Oscar se convierte en el *Espantatiburones*, un héroe que por fin tiene todo lo que había soñado. Cuando Don Lino tiene conocimiento del supuesto asesinato de su hijo, pide a sus camaradas que encuentren a su asesino a toda costa. Oscar y Lenny trazarán un plan para ayudarse mutuamente y evitar que Don Lino acabe con él, contando para ello con la ayuda de su compañera de trabajo Angie, que siempre ha estado perdidamente enamorada de Oscar.

3.2 *Versión original y versión doblada*

El Espantatiburones cuenta en su versión original con las voces de famosos actores estadounidenses. Además, los personajes son caricaturas de estos actores. El reparto queda de la siguiente manera en la versión original (V.O.), en inglés, y en la versión doblada (V.D.), en español:

Personaje	Voz ¹ (V.O.)	Voz ² (V.D.)
Oscar	Will Smith	Fernando Tejero
Angie	Renée Zellweger	María Adán
Lola	Angelina Jolie	Natalia Verbeke
Don Lino	Robert De Niro	José Sancho
Lenny	Jack Black	Alberto Mieza
Sykes	Martin Scorsese	Santiago Ramos

1. <http://www.sharktale.com/main.html>

2. www.eldoblaje.com

Katie Current	Katie Couric	Mercedes Milá
Ernie	Ziggy Marley	Marc Zanni
Bernie	Doug E. Doug	Raúl Llorens
Frankie	Michael Imperioli	Xavier Fernández

Para realizar el análisis de *El Espantatiburones*, hemos partido de la lectura del guion original de la película. Una vez comprobada la correspondencia entre el guion y el visionado, hemos atendido a la película original para hallar los recursos humorísticos y los referentes culturales empleados en el guion original. De este modo, hemos procedido a una primera clasificación del humor y de los referentes culturales³ siguiendo la taxonomía de Zabalbeascoa (2001b). Posteriormente, se ha procedido a analizar la versión doblada al español para comprobar qué estrategias de traducción se han empleado para el doblaje de los elementos humorísticos y referentes culturales analizados en primera instancia en la V.O. Para esta segunda tarea, hemos empleado la clasificación de Fuentes Luque (2000). La motivación que nos lleva a realizar dicho análisis se puede resumir en dos objetivos: a) observar qué estrategias de traducción se han empleado para tal empresa y b) si estas han sido acertadas para conseguir el propósito de trasladar el humor a la lengua meta.

3.3 Clasificación del humor y referentes culturales para la traducción

En primer lugar, procedemos a la clasificación de los elementos humorísticos detectados, un total de veintiuno, tomando como referencia la taxonomía de Zabalbeascoa (2001b: 26-262):

Categoría	Cantidad
Chiste internacional ⁴	-
Chiste cultural-institucional	4
Chiste nacional	-

3. Hemos decidido utilizar únicamente la taxonomía de Zabalbeascoa tanto para el humor como para los referentes culturales, puesto que, a excepción de un ejemplo de referente cultural, que hemos desestimado, el resto se basa en los referentes culturales para dar como resultado una escena cómica.

4. El chiste internacional es aquel que se entiende entre un grupo limitado de lenguas y culturas. (cf. Zabalbeascoa 2001b). No hemos tenido en cuenta este tipo de chiste para el análisis de este trabajo por cuestiones de espacio, ya que la cultura occidental tiene muchos elementos en común y, por lo tanto, abundan en la película. Nos ha parecido más interesante centrarnos en aquellos chistes cuya traducción es más tediosa.

Chiste lingüístico-formal	11
Chiste no verbal	-
Chiste paralingüístico	3
Chiste complejo	3

Como podemos observar en la tabla, los elementos humorísticos con mayor número de repetición en nuestro análisis fueron los chistes lingüístico-formales (11), seguidos de los chistes cultural-institucionales (4), paralingüísticos (3) y complejos (3). Cabe destacar que los chistes complejos presentaron las siguientes combinaciones: a) internacional y paralingüístico y b) cultural-institucional y lingüístico-formal.

3.4 Clasificación y análisis de las estrategias de traducción

En la bibliografía acerca de la traducción del humor en el campo audiovisual hemos comprobado que existen diferentes clasificaciones sobre las posibles estrategias traductoras. Para conseguir nuestro primer objetivo llevamos a cabo un análisis basado en los elementos humorísticos y culturales que hemos detallado numéricamente en el apartado anterior, teniendo en cuenta la propuesta clasificatoria de Fuentes Luque (2000: 59-61), quien distingue las posibilidades siguientes: traducción literal, traducción explicativa, traducción efectiva o funcional y traducción compensatoria. A esta taxonomía añadimos una quinta estrategia que tomamos de la clasificación de Agost (1999): la no-traducción.

Para cumplir con nuestro segundo objetivo, comprobaremos si la traducción de los elementos humorísticos ha sido realizada con éxito o no, y valoraremos para cada ejemplo si la equivalencia propuesta por los traductores es una equivalencia pragmática,⁵ es decir, si produce en el receptor meta el mismo efecto que el original o, si por el contrario, hay equivalencias que se ciñen a la correspondencia denotativa perdiéndose, de este modo, la intensidad del efecto humorístico en el destinatario meta.

5. Koller (1979, cit. en Ponce Márquez 2008) establece 5 tipos de equivalencias: a) Equivalencia denotativa (*denotative Äquivalenz*): correspondencias léxicas; b) Equivalencia connotativa (*konnotative Äquivalenz*): buscar equivalencias a las connotaciones que aparecen en el texto; c) Equivalencia normativa textual (*textnormative Äquivalenz*): mantener la normativa lingüística y textual en determinados tipos de texto (contratos, cartas comerciales...); d) Equivalencia pragmática (*pragmatische Äquivalenz*): el texto traducido debe producir en el receptor el mismo efecto que el texto original; y e) Equivalencia formal (*formale Äquivalenz*): en determinados textos se deben respetar las propiedades estéticas y estilísticas (rima, estrofas...).

3.4.1 Traducción literal

La traducción literal, como su propio nombre indica, consiste en traducir palabra por palabra. Es un tipo de traducción que puede causar desconcierto en el receptor del texto meta al no comprender dónde está la gracia. Por el contrario, en ocasiones puede funcionar muy bien.

De los veintiún elementos humorísticos analizados, tres han sido traducidos mediante la traducción literal. Los detallamos a continuación:

Ejemplo 1 (00:12:48). Se realiza una alteración léxica en una colocación.

[Oscar] Hey, baby, this is all gravy today.	Hey, tío, yo estoy que flipo.
Now <i>snap your fin</i> ... Snap it.	<i>Choca esa aleta</i> ... chócala.
- You're not snappin' it...	- No lo estás haciendo...

El mensaje no nos sorprende, ya que la imagen es acorde con lo que estamos escuchando. En la V.O. se dice *snap your fin* y el traductor opta por la traducción literal *choca esa aleta* para la V.D. En este caso, tanto el espectador de lengua inglesa como el de lengua española recibirán la misma información y con el mismo grado humorístico respaldado por la imagen que lo ilustra.

Ejemplo 2 (00:14:12). El jefe de Oscar le está reclamando el dinero que le debe.

[Sykes] That's your problem. Bring my	Es problema tuyo. Me llevas mañana
<i>clams</i> to the track tomorrow, or else...	5.000 <i>chirlas</i> al hipódromo o si no...

Haciendo alusión a la versión original, debemos decir que utiliza la palabra *clams* 'almeja' para referirse al dinero. Sin embargo, en la V.D. el traductor utiliza *chirlas*. La definición que el DRAE nos ofrece de *chirlas* es la siguiente: *1.f Molusco lamelibranquio bivalvo parecido a la almeja, pero de menor tamaño*. Con estos datos podemos decir que en la V.D. el traductor opta por utilizar un hipónimo *chirla* mientras que en la V.O. se utiliza el hiperónimo *almeja*. Sin embargo, esta elección nos parece muy adecuada, ya que en la versión española queda muy natural, se mantiene el juego de palabras y llega el mensaje al espectador español.

Ejemplo 3 (00:22:15). Las dos medusas que trabajan para Sykes, el jefe de Oscar.

[Bernie] Oscar, you cute, but you're a nobody.	Oscar, eres mono, pero eres un Don nadie.
[Ernie] Wait. Lola. Come back. I'm not a nobody. <i>I'm a wiener</i> .	Espera. Lola. Vuelve. No soy un Don Nadie. <i>Soy una salchicha</i> .

Bernie y Ernie parodian la escena precedente en la que Lola, un pez oportunista de la zona rica, se da cuenta de que Oscar no tiene dinero y lo desprecia. Las medusas reproducen el diálogo entre Oscar y Lola representado con dos salchichas. Como se puede apreciar, en la V.O. existe un ingenioso juego de palabras vinculado a la imagen. Se utiliza la palabra *wiener* que significa salchicha y que se corresponde con la imagen. Al mismo tiempo, *wiener* es un parónimo de *winner* ‘ganador’ que contrasta con *nobody* y que en realidad sería lo que el protagonista quiere decir realmente, ya que en ese momento acaba de apostar el dinero que le debe a su jefe a un caballito de mar de una carrera que se va a desarrollar en ese mismo lugar.

En la traducción al español, el traductor, limitado por la imagen, ha optado por traducir literalmente *no soy un Don Nadie soy una salchicha*. Al espectador no le parece raro escuchar la palabra ‘salchicha’ puesto que la está viendo en la pantalla. Sin embargo, toda la carga humorística e ingeniosa de la versión original que relaciona en un solo segundo el hecho de ser campeón frente a ser un Don Nadie y el juego fonético *wiener* /*winner* sumado a la imagen, se queda a medio camino en la versión doblada.

3.4.2 Traducción explicativa

La traducción explicativa es aquella en la que se traslada el significado, pero se pierde el sentido o el efecto humorístico. De esta manera, los tres ejemplos que siguen esta estrategia de traducción no obtienen como resultado una equivalencia pragmática.

Ejemplo 4 (00:11:18). Se muestra un ingenioso juego de palabras.

[OSCAR] Welcome to Oscar's crib. -foot slime-covered tongue with canker sores, swim-in cavities, and *plankton-encrusted* teeth for when I feel a bit... [grunts] old school.

Bienvenidos al cuchitril de Oscar. Veinte metros de lengua cubiertos de aftas, restos de comida, profundas caries y *sarro* para exportar, para cuando me siento un poco... depre.

En la V.O., Oscar, el protagonista de la película, está limpiando la boca de una ballena en la que vemos algas y plancton. Él empieza a hablar diciendo *plankton-encrusted teeth*. Aquí se hace un juego de palabras con *plankton* y *plaque* (plancton en lugar de sarro) aprovechando la similitud fonética de los términos en inglés y jugando con el sema visual. La V.D. traduce *plankton-encrusted* por *sarro* perdiéndose, de este modo, la gracia del juego de palabras. El espectador español ignorará totalmente que allí existía un chiste lingüístico.

Así, a pesar de que el mensaje le llega sin ningún tipo de problema, no lo hace la carga humorística que encierra la versión original.

Ejemplo 5 (00:03:05). Se observa un juego fonético.

[JANICE] Thanks, Katie. Slight congestion here on the InterReef. There's an overturned mackerel. Authorities are trying to calm him down. Get out those <i>shell phones</i> and call in to the boss, 'cause you'll be late.	Gracias Katie. Hay un embudo en la Intercoral 95 donde ha volcado una caballa. Las autoridades intentan calmarla. Cojan el <i>móvil</i> y llamen al jefe, van a llegar tarde.
---	---

En la V.O. una de las corresponsales para la TV está informando sobre lo sucedido en el lugar de los hechos y comenta que hay atasco y que mejor que usen los *cell phones* 'teléfonos móviles' para avisar de que llegarán con retraso. Para adaptar *cell phone* al mundo submarino en el que se desarrolla la película se utiliza el siguiente juego de palabras *shell phone* 'teléfono-concha'. En la versión en español se traduce por *móvil* perdiendo así toda connotación humorística con respecto al ambiente que recrea la película.

Ejemplo 6 (00:43:15). Toma como referente cultural un equipo de baseball de Texas que lleva por nombre Texas Sharks.

[LENNY] Now batting for the <i>Southside Sharks</i> ...	Y bateando para los <i>Tibushocks</i> ...
---	---

Como podemos observar, en la V.O. adaptan el equipo de baseball de Texas Sharks a Southside Sharks. Southside es el nombre de la ciudad donde viven los protagonistas de la película. Además, el hecho de que hayan escogido este equipo no debe ser casual, ya que también lleva en su nombre un componente propio del mundo submarino *sharks* 'tiburones'.

En la V.D. se ha optado por inventar el nombre de un equipo que lleve parte de la palabra *tiburón* dando así la palabra *Tibushocks* que no tiene ningún referente cultural como tal. Además, se mantiene el deporte del baseball en lugar de utilizar otro referente cultural más próximo a los españoles como podría ser el fútbol. Esto podría haberse hecho puesto que solo se escucha la voz de Lenny hablando, pero no hay ningún sema visual que limite la traducción.

Estos tres ejemplos son clara muestra de equivalencia denotativa pero no pragmática, pues el efecto humorístico que se da en el original se pierde en la traducción a pesar de transmitir mensaje.

3.4.3 Traducción efectiva o funcional

La traducción efectiva o funcional consiste en reformular el chiste para conseguir el efecto humorístico del original. De los veintitún ejemplos tres siguen esta estrategia de traducción.

Ejemplo 7 (00: 55:10). Se hace juego fonético, pues el jefe de los tiburones se llama Don Lino.

[OSCAR] Yeah, and you tell *Don Lame-o* that I don't never, ever, ever, never, want to see another shark on this reef again. Ever. Remember this name. Oscar the Sharkslayer.

Sí. Y tú dile a *Don "Limpio"* que nunca nunca nunca nunca quiero volver a ver en este arrecife un tiburón. ¡Nunca! Recuerda este nombre. ¡Oscar el Espantatiburones!

En la V.O. se busca la ironía llamando al jefe de los tiburones blancos *Don Lame-o*, que en jerga urbana quiere decir 'estúpido'. En la versión doblada hay un cambio de dirección en el referente. Si en la versión original la broma se hacía utilizando léxico de la lengua urbana, en la versión doblada la broma utiliza como referente una marca comercial de producto de limpieza que todo español conoce 'Don Limpio'. Así, se mantiene, dentro de lo posible, ese juego fonético que se realiza en la versión original, a pesar de deslocalizar el referente. Al fin y al cabo, la idea básica del traductor es provocar la sonrisa del espectador gracias a una equivalencia pragmática y con la traducción literal probablemente no lo habría conseguido.

Ejemplo 8 (00:07:58). Se aprecia una marca de donuts americana y canadiense deformada.

[Angie] - You didn't. *Kelpy Kremes*?

¿Sí? ¿Placdonuts?

La marca original es *Krispy Kreme*. En cambio, en la versión original podemos escuchar *Kelpy Kremes*. En la versión al español se opta por inventar una palabra en la que aparezca un elemento del mundo submarino junto a otra marca comercial de donuts conocida por el espectador español: *placdonuts*.

Ejemplo 9 (00:04:39). Un momento de una escena con un grupo de pececitos del arrecife hablando con Oscar en tono de burla.

[FISH1] 'Cause you so broke, your
baloney⁶ has no first name.

Porque si te conocieran, las salchichas solo
se llamarían Mayer.

En la V.O. se hace referencia a la marca comercial Oscar Mayer aludiendo a su canción publicitaria en Estados Unidos. Por tanto, la frase de la canción en la escena de la película, fuera de ese contexto publicitario, crea un doble juego humorístico: por una parte, el espectador anglófono la asocia a la canción; por otra parte, da a entender que, de ser por Oscar, las salchichas dejarían de llevar ese nombre.

En la V.D., debido a que el público español no conoce la canción, se pierde una parte de ese doble juego humorístico. A pesar de ello, la equivalencia es pragmática, aunque parcial, pues se crea una sonrisa en el espectador español, al captar inmediatamente la broma que el pez está haciendo con respecto a Oscar y a la marca comercial Oscar Mayer.

3.4.4 No-traducción u omisión

Hemos considerado necesario añadir a la clasificación de estrategias de traducción de Fuentes Luque un apartado de no-traducción, tras haber encontrado doce ejemplos, de los veintiuno analizados, en los que los traductores optan por la no-traducción.

Ejemplos 10, 11, 12 y 13 (00:02:58). Al inicio de la película, en pantalla aparece una estrella de mar presentando a varios famosos en un contexto que simula el Paseo de la Fama de Hollywood. En él se aprecian las populares estrellas con nombres de cantantes mundialmente conocidos. Sin embargo, gracias a la alteración de algunas letras, se crea un juego fonético que hace que sus nombres pasen a designar pescados y moluscos.

	[STARFISH]	[ESTRELLA DE MAR]
10	<i>Tuna</i> Turner	<i>Tuna</i> Turner
11	<i>Mussel</i> Crowe	<i>Mussel</i> Crowe
12	Jessica <i>Shrimp</i> son	Jessica <i>Shrimp</i> son
13	<i>Cod</i> Stewart	<i>Cod</i> Stewart

6. Canción: "My baloney has a first name; it's O-S-C-A-R. My baloney has a second name; it's M-A-Y-E-R. Oh, I love to eat it every day, and if you ask me why, I'll say, cause Oscar-Mayer has a way with B-O-L-O-G-N-A". <http://www.geocities.com/foodedge/jingles4.html>

Como podemos comprobar en la V.D. los traductores han optado por dejar los nombres sin traducir. De este modo en español hay una pérdida total del humor que se pretendía crear con el juego fonético en inglés donde *Tuna* significa ‘atún’. Con un solo cambio de fonema ‘i’ por ‘u’ obtenemos un nombre propio similar al de la cantante Tina Turner, pero haciendo alusión al campo semántico submarino. Con el resto de los nombres sucede lo mismo: se cambia Russell Crowe por *Mussel Crowe* ‘Mejillón Crowe’, Jessica Simpson por *Jessica Shrimpson* ‘Jessica Gamba’ y Rod Stewart por *Cod Stewart* ‘Bacalao Stewart’.

Ejemplo 14 (00:03:03). En la misma secuencia del Paseo de la Fama.

[STARFISH]
[seal barks]

[ESTRELLA DE MAR]
Seal

En la V.O. se hace una broma sobre el cantante Seal. Cuando llega el turno de presentar a Seal, la estrella de mar se calla y únicamente se ve la imagen de una foca sobre la estrella del Paseo de la Fama donde también está escrito *Seal*. En la V.O. se hace un juego visual, pues el cantante responde a ese nombre. Dicho sustantivo como nombre común tiene el significado de foca. Aprovechando que el verdadero nombre del artista coincide con el campo semántico que están explotando en el film lo utilizan de manera humorística.

El primer cambio que existe en la versión española con respecto a la versión original es que la estrella de mar sí pronuncia el nombre de *Seal* mientras vemos la imagen de la foca en la pantalla. Sin embargo, a pesar de escucharlo, el destinatario meta, a menos que tenga conocimiento de la lengua inglesa, no relacionará que el nombre que se pronuncia combinado con la imagen pretende hacer un chiste de adaptación al mundo marino. Consideramos que este tipo de humor es uno de los más difíciles de traducir, ya que combina un referente cultural, el léxico y el sema visual, lo que limita enormemente las posibilidades de adaptar la broma.

Ejemplo 15 (00:02:32). Se alude a una presentadora de informativos muy conocida en Estados Unidos, Katie Couric.

[Katie Current] You sure? Good morning, Southside Reef. I'm *Katie Current*, keeping it current. We've received official confirmation the sharks are gone.

¿Seguro? Buenos días, pecevidentes soy *Katie Current* la que os cuenta lo que ocurre. Acabamos de recibir la confirmación de que los tiburones se han ido.

Siguiendo con los referentes culturales, vemos cómo se efectúa un juego de palabras con el apellido real de la presentadora *Couric* por *Current* ‘corriente marina’. En la versión española tanto el nombre como el apellido han quedado igual con lo cual se pierde el juego de palabras que el espectador anglófono capta en la versión original. Sin embargo, la voz que ha doblado al personaje de Katie Current es la de Mercedes Milá, una presentadora muy conocida en España. Con esto queremos decir que, al menos, el efecto de cercanía entre el espectador y la voz de la presentadora que está viendo en pantalla se consigue en ambos casos: en la versión original y en la doblada. La diferencia es que en la versión original confluyen la voz, el juego de palabras del apellido y la imagen que hace una caricatura de la presentadora Katie Couric convertida en pez.

Ejemplos 16, 17 y 18 (00:02:52 / 00:03:06 / 00:03:41). Atañen al mismo problema humorístico que el anterior, pero se limitan únicamente al sema visual y al lenguaje escrito.

16	<i>Starfish tours</i>	
17	don't swim // swim	No aparecen subtítulos
18	<i>Prawn Shop</i> We Sell Quality Stolen Goods	

Recordemos que en *El Espantatiburones* se crea un mundo paralelo que adapta hasta el mínimo detalle al mundo submarino. Prueba de ello son las numerosas referencias a este mundo que podemos ver a lo largo de la película: en los carteles de las tiendas o en la adaptación de marcas comerciales. Somos conscientes de que, incluso en la versión original, el espectador no percibe particularmente uno a uno estos detalles. Sin embargo, hemos encontrado tres casos en los que aparecen primeros planos de algunos carteles que pueden hacer que el espectador español se quede con la curiosidad de saber qué decían. Además, se les hace primeros planos porque realmente tienen juegos de palabras y son humorísticos.

En el primer ejemplo *Starfish tours* aparece escrito sobre un pez con forma de autobús y aparece en primer plano durante varios segundos. Al no existir subtítulo que indique la traducción al español, el espectador español queda indiferente ante el juego de palabras.

En el segundo ejemplo *swim// don't swim* aparece en un semáforo que controla el tráfico de los peces. Es cierto que en la versión doblada el espectador comprende al instante que se trata de un semáforo y que, como está en rojo, los peces deben detenerse y reiniciar el movimiento cuando en la pantalla se

aprecia el color verde. Visto así, la imagen habla por sí sola y transmite el mensaje. Sin embargo, no transmite el humor de *nade*, *no nade* que el espectador anglófono sí percibe.

En el tercer ejemplo *Prawn Shop. We Sell Quality Stolen Goods* tampoco aparecen subtítulos indicando la traducción al español. En este caso, al igual que en los dos anteriores se pierde el juego de palabras buscado. *Prawn* en inglés significa ‘gamba’. De hecho, el dueño de la tienda es una gamba. Sin embargo, por las imágenes que continúan y la segunda parte del letrero de la tienda *We Sell Quality Stolen Goods* podemos deducir que está haciendo un juego de palabras imitando *Pawnshop* que significa ‘casa de empeños’. Este ingenioso chiste está de más para el espectador español que únicamente ve una imagen donde aparece una gamba. Probablemente no le dirá nada, ya que para él será un personaje más del mundo submarino donde se desarrolla la historia.

Ejemplos 19 y 20 (00:55:26 / 00:55:29).

19	<i>Coral-Cola</i>	No aparecen subtítulos
20	<i>Fish king</i>	

Al igual que en los casos anteriores, ninguno de estos dos ejemplos (19 y 20) están subtítulos en la V.D. Con respecto al 19 *Coral-Cola* no hay ninguna duda de que el espectador español va a captar el juego de palabras por dos razones: 1. El término *coral* es idéntico al español. 2. El anuncio de Coca-Cola es universal y reconocible por los espectadores españoles.

En el caso de *Fish king* un juego de palabras con la cadena de restaurantes de comida rápida Burger King. No aparecen subtítulos a pesar de salir en un primer plano. Sin embargo, debido a la gran cantidad de restaurantes americanos de comida rápida existentes en España que mantienen los nombres de sus productos en inglés, no es de extrañar que los espectadores españoles conozcan palabras tales como *chicken* o *fish*. De ahí que puedan entender el juego de palabras que están viendo.

Sin embargo, nos llama la atención que en el minuto 00:35:06 Oscar está en un ascensor y en primer plano aparece *penthouse* subtítulo como ‘ático’. Consideramos que, al igual que se ha subtítulo ‘ático’ se deberían haber subtítulo los ejemplos anteriores que no solo daban una información, sino que contenían carga humorística.

Ejemplo 21 (01:03:00). Luca, el ayudante de Don Lino, llama a Oscar para decirle que Angie, la compañera de trabajo que siempre ha estado enamorada de él, está secuestrada.

[LUCA] Be there if you don't wanna see Si no vas te la encontrarás *durmiendo entre*
her *sleepin' with the fishes*. The dead ones. *los peces*. Los muertos.

En esta conversación encontramos el referente cultural, *sleeping with the fishes*, que tiene varias interpretaciones: 1. un álbum de canciones para niños que responde al mismo título. 2. el título de un libro que trata sobre gánsteres. Además, debido al léxico que utiliza, viene como anillo al dedo para la versión original.

En la V.D. se traduce literalmente y dice *durmiendo entre los peces*. De este modo, el mensaje original sí llega a los espectadores españoles, pero no llega la carga humorística y cultural que tiene en la V.O.

3.4.5 Traducción compensatoria

La traducción compensatoria consiste en verter el humor en otro sitio distinto para compensar las pérdidas que pudiera haber a lo largo de la traducción de la película. Harvey (1995: 66) define la compensación como “a technique for making up for the loss of a source text effect by recreating a similar effect in the target text through means that are specific to the target language and/or to the target text”. Chaume (2008: 75) entiende la compensación como “[...] estrategia que permite superar las restricciones con las que se enfrentan los traductores de textos audiovisuales”. A su vez, habla de cinco tipos de restricción (2008: 76) en la traducción audiovisual: restricciones profesionales, formales, lingüísticas, socioculturales y semióticas o icónicas.

El análisis previo, acerca del tipo de humor empleado en la película que nos concierne, esclarece que las restricciones predominantes son las lingüísticas, socioculturales y semióticas. Las primeras representadas por los juegos de palabras; las segundas, por los referentes culturales y las terceras, por el condicionamiento que, en ocasiones, ha ofrecido la imagen. Chaume (2008) especifica que la compensación se utiliza para superar, precisamente, estos tres tipos de restricciones. Por lo tanto, las compensaciones aplicadas por los traductores están justificadas.

Queremos destacar que los doce ejemplos contenidos en esta sección son complementarios a los analizados en los apartados anteriores.⁷ Como es lógico, estos han sido detectados en la versión doblada, pues el traductor ha decidido poner una pincelada de humor en lugares de la película donde el original no lo hacía. De esta manera, buscan compensar las pérdidas que se hayan podido causar en otros momentos.

Agruparemos las compensaciones que hemos encontrado en tres grupos: verbales, pluriverbales y socioculturales.

3.4.5.1 Verbales

Al trabajar con la versión doblada, hemos detectado que el traductor ha buscado plasmar vocabulario del mundo submarino en lugares donde el original no lo hacía. No debemos olvidar que la película refleja una urbe en las profundidades del océano que nos recuerda enormemente a la ciudad norteamericana de Nueva York, y crea un ambiente totalmente marino en el que las marcas comerciales, los apellidos e incluso el lenguaje de los protagonistas se deformaba y se adaptaba al mundo submarino. Veamos los siguientes ejemplos.

Ejemplo 22 (00:04:25). Oscar está haciendo propaganda de sí mismo.

[OSCAR] 'Cause even a *superstar* Mack daddy fish like me has to have the basic necessities.

Porque incluso una *pecebridad*, un pez súper ligón como yo no puede olvidar lo más necesario.

En la V.O. dice *superstar* 'superestrella' mientras que en la versión doblada se traduce por *pecebridad* que es, en realidad, una palabra inventada o *coinage* que adapta la traducción al mundo marino. Vemos una clara deformación fonética de la palabra *celebridad*. Con este ejemplo comprobamos que el traductor es consciente de que, durante la película, ha habido muchos casos en los que no ha podido mantener los juegos de palabras, los juegos fonéticos, visuales... y aprovecha en esta escena para introducir uno de ellos.

Ejemplo 23 (00:08:27). Don Lino, el jefe de los tiburones blancos, está hablando a las pirañas que tiene en un acuario y se dirige a ellas diciéndoles *little babies*.

[DON LINO] How are my *little babies* this morning? You miss me? You doin' good?

¿Cómo están hoy mis *pezqueñines*? ¿Me echabais de menos? ¿Va todo bien, eh?

7. Por este motivo los volveremos a enumerar desde el número uno.

En el ejemplo 23 vemos de nuevo que el traductor ha actuado realizando una compensación. En la V.D. se hace referencia a un anuncio difundido en España sobre la conciencia a la hora de pescar peces pequeños. En esta publicidad a los peces pequeños les llaman *pezqueñines* y el traductor aprovecha que este anuncio es muy conocido por la sociedad española para compensar las pérdidas anteriores. Recordemos que anteriormente analizábamos una frase de la película original que hacía alusión a un anuncio publicitario de las salchichas Oscar Mayer y que en su traducción al español se perdía la conexión con el mismo. Aquí tenemos un ejemplo de compensación en la que, en otra parte de la película, el espectador español asociará la palabra que escucha con un anuncio propio de su país. En los ejemplos siguientes la compensación versa sobre expresiones pluriverbales deformadas.

3.4.5.2 Pluriverbales

Ejemplo 24 (00:09:33). Don Lino está haciendo una especie de monólogo y llega un momento en el que dice *Long story short* ‘resumiendo’.

[DON LINO] <i>Long story short</i> , from now on you work for Frankie and Lenny.	<i>No me iré por las algas</i> , ahora trabajas para Frankie y Lenny.
---	--

En la versión doblada aprovechan para introducir la locución verbal española *irse por las ramas*, pero adaptándola al mundo marino.

Ejemplo 25 (00:11:04). En la escena aparece Oscar limpiando la lengua de una ballena mientras habla con sus compañeros de trabajo, uno de ellos pasa por detrás y le dice:

[OSCAR] Who's behind me? Whoever's behind me better <i>give me some</i> .	¿A quién tengo detrás? El que esté detrás que <i>choca esa aleta</i> .
--	---

Ejemplo 26 (00:16:06). Oscar está hablando con Angie y lamentándose porque le debe mucho dinero a su jefe Sykes. Angie le dice que no se preocupe y Oscar responde:

[OSCAR] What's the difference? If I don't pay Mr. Sykes back by tomorrow... <i>I'm dead</i> anyway, so...	Qué más da. Si mañana no le pago al Sr. Sykes lo que le debo... <i>soy pescado</i> <i>muerto</i>
---	--

Ejemplos 27, 28, 29 y 30 (00:39:03 / 00:50:15 / 00:52:06 / 00:56:00).
Se alteran expresiones pluriverbales en la V.D. que en la V.O. aparecen totalmente impolutas.

27	[LINO] Where <i>the heck</i> is he? Lenny!	¿Dónde <i>centollos</i> está?
28	[OSCAR] All right, look, I'm sorry. <i>I totally betrayed you</i> , but listen, I got just one little problem I gotta take care of.	Está bien, lo siento. <i>Me he portado como un congrio</i> . Pero ahora tengo que resolver un problema.
29	[KATIE CURRENT] Holy <i>mackerel</i> . Did we get that?	¡Por todos los <i>centollos</i> ! ¿Lo habéis cogido?
30	[KATIE CURRENT] Seems The Sharkslayer not only conquered a few sharks today, but maybe a few hearts? Has the reef's most eligible bachelor <i>been snapped up</i> ?	Parece que el Espantatiburones no solo ha conquistado a los escualos, sino también algún corazón. ¿El soltero más cotizado del arrecife <i>ha caído en las redes</i> ?

Las traducciones literales serían respectivamente: ‘¿Dónde *demonios* está?’, ‘¡Me he portado como un *estúpido*!’, ‘¡Por todos los *santos*!’ y “no dejar escapar”. Pero los traductores optan por la compensación.

3.4.5.3 Socioculturales

Ejemplos 31, 32 y 33 (00:27:24 / 00:29:44 / 00:31:25). Recordemos que *El Espantatiburones* realiza una caricatura de los actores que ponen la voz a sus personajes imitando sus rasgos, sus gestos y aspecto físico.

31	[OSCAR] Just get it over with. Wait a minute. <i>Do me a favor</i> , don't chew me.	Acaba de una vez. Espera. <i>Un poquito de por favor</i> . No me mastiques.
32	[OSCAR] Exactly how it look, <i>that's how it is</i> .	Es justo lo que parece, <i>tal que así</i> .
33	[OSCAR] <i>I don't think so</i> .	¡Ah no! <i>Ni de coña</i> .

En el caso de la V.O., la voz del protagonista es la de Will Smith. En la V.D., la voz protagonista es la del actor español Fernando Tejero. Poco se puede hacer para compensar la imitación de los rasgos, de los gestos y del aspecto físico, pues estas vienen dadas por la imagen. Sin embargo, puesto que el receptor meta reconoce, mediante la voz, al actor de la V.D., el traductor tiene la posibilidad de compensar mediante el lenguaje al introducir frases propias del actor de doblaje en la lengua meta.

4. Conclusión

Una vez finalizado el análisis de los veintiún ejemplos de tipo de humor detectado en la V.O. y de las estrategias de traducción empleadas para su traslación a la lengua meta, nos disponemos a realizar una síntesis de los resultados obtenidos.

Nuestro primer objetivo era reconocer qué estrategias de traducción habían sido las más utilizadas en el doblaje de *El Espantatiburones*. Sorprendentemente, hemos detectado que la no-traducción ha sido el recurso más empleado en doce de los veintiún ejemplos analizados. Las traducciones literal, explicativa y efectiva o funcional se han empleado en tres ocasiones cada una.

El segundo objetivo se centra en mostrar el tipo de equivalencia predominante tras aplicar las estrategias de traducción mencionadas en el párrafo anterior. Para ello hemos hecho una valoración mediante porcentajes siendo los resultados los siguientes: un 24% de equivalencia pragmática, 14% de equivalencia pragmática parcial (solo ha conseguido transmitir parte del efecto humorístico del original) y 62% de equivalencia denotativa.

Los datos ponen de manifiesto que las diferentes restricciones lingüísticas, socioculturales y semióticas que proliferan en la película han complicado la tarea traductora. Al mismo tiempo, justifican que el traductor haya optado en doce ocasiones por la estrategia de la compensación.

No debemos olvidar que el cine de animación tiene características tales como público joven y amplio margen en la sincronía labial, cosa que proporciona al traductor una mayor libertad a la hora de trasvasar la comicidad subyacente en la película, adaptando el producto a este público meta. Para conseguirlo el traductor debe tener, como ya decíamos anteriormente, un buen conocimiento de ambas lenguas, la del original y la del público meta, pero también de sus culturas y, en casos como la película de *El Espantatiburones* también debe defenderse en el campo humorístico. Por tanto, el buen resultado de la película ha dependido de la combinación armónica de todos estos factores y conocimientos. Es cierto, que los traductores se han tomado libertad en algunos aspectos, pero siempre con sentido común e interpretando el contexto, siendo siempre conscientes de que existen límites y de que no todo es aceptable.

Para finalizar diremos que consideramos que los traductores han realizado un buen trabajo a pesar de que, en algunos casos, se podría mejorar la traducción, con el fin de evitar algunas de las pérdidas de las que hemos hablado. A pesar de ello, creemos que el resultado final de la versión doblada es bueno y ha funcionado muy bien en el mercado, ya que fue una película que tuvo una gran acogida por parte del público español.

Referencias bibliográficas

- AGOST, Rosa. (1996) *La traducció audiovisual: el doblatge*. Castellón: Universitat Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- AGOST, Rosa. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Editorial Ariel.
- BOVINELLI, Bettina & Serena Gallini. (1994) “La traduzione dei riferimenti culturali nel doppiaggio cinematografico.” En: Baccolini, Raffaella; Rosa Maria Bosinelli Bollettieri & Laura Gavioli (eds.) 1994. *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: Editrice CLUEB, pp. 89-98.
- CHAUME, Frédéric. (2000) *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Castellón: Universitat Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- CHAUME, Frederic. (2008) “La compensación en traducción audiovisual.” *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* 13, pp. 71-84.
- CHIARO, Delia. (1992) *The language of Jokes. Analysing verbal play*. Londres: Routledge.
- FRANCO AIXELÁ, Javier. (1996) *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios*. Alicante: Universidad de Alicante. Tesis doctoral inédita.
- FUENTES LUQUE, Adrián. (2000) *La traducción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada de la película Duck Soup, de los hermanos Marx*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral inédita.
- GAMBIER, Yves (ed.) (1994) *Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography*. Turku: University of Turku.
- HARVEY, Keith. (1995) “A descriptive framework for compensation.” *The Translator* 1:1, pp. 65-86.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IOPPI CHILE, Daniela. (1999) “The sitcom revisited: the translation of humor in a polysemiotic text.” *Cadernos de Tradução* 1: 4, pp. 167-204.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José. (2012) *Introducción a la traducción audiovisual*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MAYORAL, Roberto. (2001) “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual.” En: Duro, Miguel (ed.) 2001. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp.19-45.
- NEWMARK, Peter. (1988) *A Textbook of Translation*. Londres: Prentice Hall.
- PONCE MÁRQUEZ, Nuria. (2008) “Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en traducción y su aplicación en la práctica profesional.” *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* 15.

- RAPHAELSON-WEST, Debra. (1989) "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor." *Meta* 34:1, pp. 128-141.
- SANTOS REDONDO, Manuel & Manuel Moisés Montás Betances. (2010) "Economía de las industrias culturales en español." En: García Delgado, José Luis & José Antonio Alonso (eds.) 2010. *El español, lengua global. La economía*. Madrid: Instituto Cervantes.
- ZABALBEASCOA TERRAN, Patrick. (2001a) "El texto audiovisual: factores semióticos y traducción." En: Sanderson, John (ed.) 2001. *¡Doble o Nada!* Alicante: Editorial Universidad d'Alacant, pp. 113-126.
- ZABALBEASCOA TERRAN, Patrick. (2001b) "La traducción del humor en textos audiovisuales." En: Duro, Miguel (ed.) 2001. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 251-262.

Bionote / Nota Biográfica

MARÍA LUCÍA NAVARRO BROTONS posee una licenciatura en Traducción e Interpretación complementada con un máster en Traducción Literaria y el premio extraordinario de Doctorado en Traducción e Interpretación. Está acreditada igualmente como traductora jurada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Imparte clases de traducción en la Universidad de Alicante desde 2011. Desde 2008 es miembro del grupo de investigación Frasytram, dirigido por el profesor Pedro Mogorrón Huerta. Su investigación se centra principalmente en los temas relacionados con la traducción fraseológica en las áreas del francés y el español.

MARÍA LUCÍA NAVARRO BROTONS holds a degree in Translation and Interpretation, supplemented with a MA in Literary Translation and the PhD award in Translation and Interpretation. She has also the accreditation of sworn translator issued by the Ministry of Foreign Affairs and Cooperation. She is a lecturer of Translation at the University of Alicante since 2011. Since 2008, she is a member of the research group Frasytram, led by Prof. Pedro Mogorrón Huerta. Her research production focuses primarily on issues related to the translation of phraseological units, especially in the French and Spanish area.

**DOMESTIQUER LE TRADUCTEUR:
ANALYSE COMPARATIVE DE L'HUMOUR DE *DIEU
DU CARNAGE* ET DE *GOD OF CARNAGE*
DE YASMINA REZA**

Hélène Jacomard

helene.jacomard@uwa.edu.au
University of Western Australia

Résumé

L'article fait le point sur les défis que présentent à la fois la traduction de l'humour et la traduction des pièces de théâtre. Le traducteur doit identifier l'humour, le ressentir puis le re-crée de telle sorte qu'il soit, non seulement acceptable aux yeux du public, mais également amusant sur scène. Il ne fait aucun doute que les défis sont bel et bien relevés dans le cas particulier du *Dieu du carnage* de Yasmina Reza (2007) dont le succès outre Manche et outre Atlantique est à mettre au crédit du traducteur attitré de l'auteur, Christopher Hampton. Confronté aux doutes émis par Reza quant à la traduction en anglais de « Art », la pièce qui l'a pourtant propulsée sur la scène anglo-américaine, il semble que le traducteur ait adopté une démarche plus prudente et moins créative pour *God of carnage*. C'est ce que fait ressortir l'analyse comparative de l'humour verbal de l'original et de la traduction. Il y a domestication, non pas du texte, mais du traducteur lui-même.

Abstract

“Domesticating the Translator: A Comparative Analysis of Humour in Yasmina Reza’s *Dieu du Carnage* and *God of Carnage*”

The article reviews the challenges facing translators of humour and of drama. They must identify and experience humour, and then re-create it so that it will not only be acceptable to the target audience, but amusing on stage. Such challenges have undoubtedly been met in the case of Yasmina Reza’s *Dieu du carnage* (2007), whose success in Britain and America can be attributed to Reza’s regular translator, Christopher

Hampton. However faced with Reza's doubts about the English translation of «Art», the play which made her famous on the British and American stage, the translator seems to have adopted a more cautious and less creative approach for *God of Carnage*. Such is the result of a comparison of verbal humour between the original and the translation. There is domestication, not so much of the text, but of the translator himself.

Mots-clés : Yasmina Reza. Christopher Hampton. *Dieu du Carnage*. Traduction. Humour.

Key Words: Yasmina Reza. Christopher Hampton. *God of Carnage*. Translation. Humour.

Manuscript received on June 25, 2016 and accepted for publication on September 30, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.12>

Para citar este artículo / To cite this article:

JACCOMARD, Hélène. (2017) "Domestiquer le traducteur: analyse comparative de l'humour de *Dieu du carnage* et de *God of Carnage* de Yasmina Reza." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 331-354.

1. Introduction

Examiner la traduction en anglais des comédies de Yasmina Reza est une démarche intéressante à plus d'un titre. Traduire l'humour d'une pièce de théâtre, œuvre généralement destinée à être jouée, présente des défis particuliers que ne connaît pas la traduction d'autres textes littéraires, au point qu'on parle parfois d'intraduisibilité à la fois du théâtre et de l'humour. Il sera bon de revoir ces défis plus attentivement et d'évaluer comment ceux-ci sont relevés dans le cas particulier du *Dieu du carnage* (2007).¹ La pièce a rencontré autant de succès en France qu'aux Etats-Unis ou en Angleterre, ce qui est un signe, insuffisant certes, mais un encourageant point de départ pour évaluer sa qualité. Ensuite, le même auteur a été sollicité pour traduire les quelque dix pièces de Reza, et même si on se concentre ici sur l'analyse parallèle du *Dieu du carnage* et de *God of Carnage* (2008) en faisant d'occasionnelles comparaisons avec « Art » (1996),² il est possible de 'suivre' Christopher Hampton et ainsi de le sortir de l'invisibilité légendaire du traducteur (Venuti 1995). De fait, entre « Art » et *Le Dieu du carnage*, on note une évolution significative dans la stratégie traductive de Hampton, évolution qui ne tient pas seulement à une différence dans l'humour des deux comédies.

2. Théâtre, humour et traduction

Par rapport à d'autres types de textes littéraires, traduire pour le théâtre est encore plus problématique pour la bonne raison que, mis à part les rares pièces consignées pour être lues par devers soi, le texte théâtral est écrit pour être joué. C'est pourquoi le donneur d'ordre de la traduction est tenu de préciser s'il s'agit de traduire pour l'édition ou pour la représentation. Dirk Delabastita achève

1. La traduction de Hampton constitue aussi le script du film de Roman Polanski, *Carnage* (2011).

2. Les guillemets à la française (« ... ») font partie du titre original, et sont à l'anglaise ('...') dans la traduction du titre. Une page Wikipedia lui est consacré en français : https://fr.wikipedia.org/wiki/«_Art_» et en anglais : [https://en.wikipedia.org/wiki/Art_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Art_(play)). Il en est de même pour presque toutes les pièces de Yasmina Reza, par exemple *Le Dieu du carnage* https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Dieu_du_carnage.

son analyse des traductions françaises de *Henry V* de Shakespeare en appelant à creuser la distinction entre traduire « for the ‘page’ or for the ‘stage’ » (2002: 338), chose moins simple qu’il n’y paraît. Dans ce dernier cas, le plus courant, le traducteur³ doit reproduire en langue étrangère l’oralité de l’original, oralité simulée et très travaillée. D’ailleurs, même le roman peut être oral, soit qu’il contient beaucoup de dialogues, soit qu’il est écrit en style parlé ; il revient alors au traducteur d’« en réinventer un avec les moyens, et selon le génie, de la langue d’accueil » (Jaworski 2015). À la différence du roman oral, toutefois, les répliques de théâtre doivent être prononçables, dicibles, bref : jouables. Comme le fait remarquer Kevin Windle dans sa synthèse sur la traduction du théâtre pour *The Oxford Book of Translation Studies*, les notions de *parlabilité* (*speakeability* en anglais), de *jouabilité* (*playability* ou *actability*) et de capacité à être mis en scène (*stageability*) reviennent toutes à la notion centrale d’acceptabilité (2011: 156), c’est-à-dire ce qui est ressenti comme naturel par le public. En tant que norme de traduction selon Gidéon Toury (1995: 57), être acceptable reste toutefois un concept vague et relatif, de même que la notion de public, sur laquelle nous reviendrons.

En son temps, Georges Mounin, le célèbre linguiste français, avait cru résoudre la question de la quasi-impossibilité de traduire pour la scène, en préconisant une traduction-adaptation. L’adaptation consistait tout simplement à séparer le textuel du dramatique: s’il doit y avoir fidélité, elle « est à la valeur théâtrale du texte source, à sa théâtralité » (1963: 10). Passons sur la notion désuète de fidélité, pratiquement bannie de la traductologie moderne. Pour autant, il n’est pas sûr que la valeur théâtrale ou dramatique d’un texte soit un concept totalement transparent non plus. Gille Declercq (2010: 222) établit bien une distinction entre spectacularité – ensembles de signes dirigés vers la réception – et théâtralité – intention esthétique ou critique, mais il est à craindre que cette dichotomie ne complique la tâche du traducteur sommé de repérer les signes de théâtralité, et ensuite, de les séparer de la spectacularité, ou encore de la texture linguistique. De fait, ne serait-ce pas la résurgence de l’ancienne dichotomie fond/forme... On peut également s’interroger sur la limite exacte entre traduction, adaptation, voire version, source de polémiques entre auteurs et traducteurs (Zucchiatti 2010: para. 21). Dans une interview avec Joseph Farrell, Christopher Hampton raconte comment, furieux, il a renvoyé au ‘traducteur’ de l’anglais au français sa pièce soi-disant traduite, mais en réalité tronquée de son dénouement : il avait passé commande pour une

3. On usera du masculin tout au long de cet article, pour éviter d’alourdir, mais ce masculin englobe le féminin.

traduction et se retrouvait avec une version (Farrell 1996: 47). Le produit fini est peut-être acceptable et même dicible et jouable, mais il n'y a plus suffisamment d'équivalence avec sa source.

De fait, le raisonnement devient circulaire: pour fournir un produit fini, le traducteur ne dispose en réalité que de l'écrit alors que les spécialistes du théâtre s'accordent pour dire que le texte théâtral n'est guère en soi qu'une ébauche de la pièce, une matrice, « un texte troué » selon l'expression d'Anne Ubersfeld (1996, t.1, 19). La mise en scène, le jeu des acteurs, les costumes, le décor, les sons et lumière, les silences, le public et jusqu'à la salle où la pièce est jouée (à Paris, c'est pour rire qu'on se rend au Théâtre des Champs-Élysées, là où fut lancé « Art »): tout cela influence le ton et la nature de la pièce. Si le texte théâtral n'a pas le même statut – sacré et intouchable pourrait-on dire – que le roman du fait qu'il subit des transformations lors de son adaptation pour la scène, il semblerait que cette loi affecte encore davantage le texte traduit pour le proscenium :

The degree of change that occurs in a play script during the transfer from SL⁴ text to the stage in the new language as a rule greatly exceeds that visited upon prose works for silent reading, to the extent that the very term 'translation' acquires great elasticity of meaning, with some blurring at the edges, and a wide spectrum of correspondence or non-correspondence to the SL text [...]
(Windle 2011: 154).

On frôle ici le cliché que le théâtre serait intraduisible, ou plus exactement: mal traduit. Le théâtre traduit est reçu avec la même suspicion que les autres genres littéraires traduits, « reproductions imparfaites » (Bhambry 2011: 54), en vertu de ce qu'Anthony Pym baptise « axiomatic inferiority » de la traduction par rapport au texte original (Pym 2001: 130). Le locuteur, monolingue ou non, soupçonne toujours que les traductions s'écartent de l'original, mais sans être en mesure d'évaluer cet écart. Dans un article pour le *New York Review of Books*, Tim Parks a relevé nombre de maladroites dans *The Vegetarian* de la Coréenne Han Kang, lauréate du Man Booker International Prize 2016. Mais, lui qui est pourtant un traducteur émérite de l'italien en anglais ainsi que critique de traductions, admet qu'il n'est pas capable de savoir si c'est la traduction ou l'original qui sont maladroites: ignorant tout du coréen, il ne peut se prononcer sur la qualité de la traduction et estime que le jury, également non locuteur de coréen, n'était pas plus en mesure de dire si la traduction était réussie et le livre un grand livre (Parks 2016). Autre exemple de suspicion : Yasmina Reza assistant à la *première* de 'Art' au West End en octobre 1996, avait été choquée

4. SL signifie source language (langue source); TL, target language (langue cible).

par les grands éclats de rire du public britannique. Elle s'était tournée « half-amused, half-furious » (Poirier 2008) vers Christopher Hampton, également présent, en disant : « What have you done? ».

Plutôt que de la banale idée de trahison, peut-être faut-il considérer la traduction comme un « art du sacrifice » : « A long line of theorists have similarly discussed translation as an art of sacrifice, of knowing what to omit and what to retain, in a situation of inevitable loss and axiomatic inferiority » (Pym 2001: 130).

Perte inévitable, évidente infériorité de la traduction, qu'en est-il de la traduction de l'humour ? Dans un court article, et à l'instar des dizaines d'universitaires qui ont pris la peine de se pencher sur la question, en une phrase, Anne-Marie Laurian fait un sort à ce lieu commun : en raison de son caractère à la fois linguistique et culturel « [l']humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit » (1989: 6). Yen-Mai Tran Gervat dans l'introduction d'un numéro de *Humoresques* sur la traduction de l'humour, constate aussi : « traduisibles ou non, le fait est que les textes et supports humoristiques les plus variés circulent et sont traduits ; ce sont ces traductions existantes [...] qui donnent matière à réfléchir, mais aussi à rire et sourire. » (2011: 7) En guise d'introduction à un recueil sur la question, Delia Chiaro apporte toutefois une nuance à l'idée d'intraduisibilité: l'humour est « untranslatable in the sense that an *adequate degree of equivalence* is hard to achieve » (2010: 8). Il y a des cas où l'équivalence est réalisable:

There will, or at least should be an area of overlap between ST and TT. The greater the area of overlap, the closer the equivalence between the two texts will be. The greater the area of superimposition, the greater the osmosis between Source and Target, and in the case of VEH [verbally expressed humour], the greater likelihood of amusement in the Target Language [...] (Chiaro 2010: 10).

Ce que l'auteur nomme « overlap » ou superposition et osmose, ce sont ces moments où il y a une sorte d'équivalent dans la culture cible, c'est-à-dire l'exception plutôt que la règle. C'est que l'humour même limité au verbal a un lexique, une sémantique, une phonique, sans parler des allusions (culturelles, politiques, intertextuelles) et s'insère dans la cohésion du texte, toutes choses rarement équivalentes, tout au plus sont-elles approximativement similaires (« approximate similarity », Attardo 2002: 173) dans la culture cible.

Laurian déjà citée poursuit son idée que l'humour est bel et bien traduit – sinon traduisible – mais que cela demande juste « imagination et créativité » (1989: 6). Dans une étude sur la traduction en anglais de *Zazie dans le métro*, Dominique Rolland-Nanoff confirme :

L'analyse comparative met en évidence le fait que le transfert de l'humour s'opère plus aisément si le traducteur ne s'attache pas aux procédés utilisés dans le texte source mais en décolle au contraire pour procéder à une œuvre de recreation et demeurer ainsi fidèle à l'esprit du texte (Rolland-Nanoff 2000, résumé).

Et cela n'est pas donné à tout le monde comme l'explique Delia Chiaro à propos de l'humour purement verbal : du fait qu'on constate « an amount of dexterity in the creation of VEH, which exists in no other text type », le traducteur « has to also accomplish an emotive feat » (Chiaro 2010: 20) pour « préserver le plaisir du lecteur » (Mangano 2011: 46). Il faut être un écrivain talentueux et reconnu comme Umberto Eco pour aller encore plus loin et faire de la *recreation* une *recreation* où il s'est amusé à appliquer dans sa traduction en italien les types de transgression employés par Raymond Queneau pour ses *Exercices de style* (voir Eco 2002).

En conclusion de cette revue de la traduction de l'humour, la tâche du traducteur est claire : il lui faut être en mesure de détecter, ressentir et reproduire « sa propre interprétation » (Bhambry 2011: 55) de l'humour. Arrêtons-nous un instant sur ces trois parties du processus car elle fournit notre méthodologie pour l'analyse textuelle proprement dite de la traduction anglaise du *Dieu du carnage*.

Détecter l'humour exige un vaste savoir, ce que certains linguistes ayant bâti une Théorie générale de l'humour verbal appellent des ressources de connaissances (« knowledge resources », Attardo 2002: 175) au nombre de six organisées de la plus importante à la moins importante : connaissance des oppositions de scénarios (comme intelligent/bête, normal/anormal), des mécanismes logiques, des situations, des cibles, des plaisanteries, pour arriver finalement à la connaissance ayant trait au langage. Ce système assez clos et qui reste descriptif plutôt qu'analytique, met toutefois l'accent sur l'effort à accomplir pour respecter les connaissances d'une culture à l'autre. Si la chose n'est pas faisable pour les six paramètres tout à la fois, Salvatore Attardo conseille de traduire prioritairement les connaissances supérieures, telles que l'opposition de scénarios (Attardo 2002: 180). On peut rapprocher cette conception de l'humour de la conception du théâtre selon Antoine Vitez (1982: 8), le grand metteur en scène, qui voyait dans les pièces une « hiérarchie des signes ».

Deuxième point dans le processus de traduction de l'humour : le ressenti qui serait plutôt du domaine de la psychologie que de la linguistique. Par exemple, l'ironie court toujours le risque de ne pas être perçue comme telle vu que l'insincérité contredit le principe de base de coopération des échanges verbaux (Chiaro 2010: 15). Pourtant, l'ironie repose justement sur la coopération

des locuteurs, laquelle n'est pas toujours garantie. Maria Pavlicek et Franz Pöchhacker rapportent que, dans le contexte de l'interprétariat de conférence, l'ironie est perçue comme une stratégie de la part du locuteur pour imposer sa supériorité tout en testant la capacité du public à rentrer dans le jeu (Pavlicek et Pöchhacker 2002: 91). Du fait que leur recherche basée sur des observations et des sondages auprès d'interprètes de conférence concerne la parole plutôt que l'écrit, on peut y distinguer des parallèles avec le texte théâtral. On remarquera ainsi que l'humour du *Dieu du carnage* repose en grande partie sur l'ironie, voire le sarcasme, et qu'une des sources d'amusement est le fait que certains personnages prennent des assertions ironiques pour argent comptant. Car tout le monde n'est pas doté d'un sens de l'humour, une qualité pourtant très prisée en société, comme l'a constaté le psychologue Willibald Ruch : « we perceive a sense of humour as high in social desirability » (Ruch 1998: 10). Être capable de comprendre l'humour étranger, dans sa langue ou non, est une marque d'ouverture au monde de l'Autre (Muhawi 2002: 364). Dans *Le Dieu du carnage*, l'un des quatre personnages, Véronique prévient ses interlocuteurs : « Je n'ai aucun humour » (2007: 90). La deuxième partie de sa réplique : « Et je n'ai pas l'intention d'en avoir » montre que l'absence de sens de l'humour n'empêche pas des effets comiques involontaires. Dans l'économie psychique de la pièce, cette cécité devant l'humour est un défaut de caractère qui signe la défaite du personnage.

Enfin, une fois détecté et ressenti, effectivement, au tour du traducteur d'exercer sa créativité car, si le « contenu propositionnel » (Vandaele 2002a: 151) de l'humour verbal n'est pas (totalement) traduisible, en revanche, ses fonctions et ses effets le sont.

De fait, pourquoi utiliser l'humour plutôt que d'autres actes de paroles ? Qu'y a-t-il de si spécial dans l'humour ? C'est un moyen sûr pour « reduce the distance between the participants and create a sense of community [...and] reduce tension » (Pavlicek et Pöchhacker 2002: 389). Cette fonction sociale de soulagement n'est pas contestable. Pourtant, il y a aussi un côté antagonique plutôt qu'irénique à l'humour, car, comme souligné à propos de l'ironie, c'est une façon pour le locuteur d'établir sa supériorité, de créer des dissensions et des recompositions d'alliances entre groupes. Tout un pan de la recherche en études d'humour analyse l'acte illocutoire comique, son intention si l'on préfère, comme une arme : « a weapon or a shield », écrivent encore Pavlicek et Pöchhacker (*ibid.*). À la suite de Giseline Kuipers (1998), Michael Billig va jusqu'à parler de l'humour comme moyen de coercition sociale (Billig 2005: 2). Cela est particulièrement probant dans *Le Dieu du carnage* (Jacomard 2015) où règne une atmosphère de conflit permanent. Parce que le locuteur peut

toujours se rétracter – « je plaisantais ; ne prends pas la mouche ; où est ton sens de l'humour ? » –, l'ironie, l'incongruité et l'humour de situation y figurent comme un moyen socialement accepté d'attaquer un concurrent.

Mais, au fond, est-il important que le traducteur saisisse bien les intentions ?

we may not always be able to grasp the sender's intention; we may have our own (conscious or unconscious) agenda whilst grasping intention; many other contextual elements play a role in the interpretation process; original intent may be absent; new contexts may emerge continuously; the humour function of a text may be combined with other functions (Vandaele 2002a: 165).

De fait, une fois ressenti l'implicite, le devoir du traducteur consiste fondamentalement à rendre les *effets* humoristiques. C'est même un diktat déontologique, affirme Vandaele (2002a: 165) en s'inspirant des analyses d'Anthony Pym. Il y a convergence entre ce diktat et la notion d'équivalence communicative de Peter Newmark : « [a] translator should produce the same effect on his readers as the SL author produced on the original readers. » (1982: 22) Là encore, la théorie aime les dichotomies, mais séparer les intentions des effets, l'illocutoire du perlocutoire, s'avère plein d'embûches, d'autant que, pour la traduction, « fidelity of intent is equal to fidelity of effect » (Vandaele 2002a: 162). Attention toutefois à ne pas rendre explicites les intentions, cet implicite de l'acte illocutoire. Marie-Line Zucchiatti approuve pourtant la stratégie du traducteur italien de « Art », Giuseppe Manfredi, résolument cibliste, qui « désambiguïse » la pièce. Par exemple en ce qui concerne le personnage d'Yvan, brave garçon tirailé entre deux amis dominateurs, son emportement « et sa personnalité plus marquée s'expriment à travers le registre un peu grossier complété par des explicitations » (Zucchiatti 2010: 64). Expliciter l'implicite revient à déformer les effets du clou de la pièce, la tirade d'Yvan, qui suscite généralement de longs applaudissements (Jacomard 2012: 10) plutôt que des rires gras. Traduire l'humour revient à s'engager à obtenir les mêmes effets du texte source sur le public ciblé, à leur donner corps, bref à faire rire, mais il y a rire et rire. On y reviendra, car nous aimerions d'abord examiner ce qu'on entend par public et en quoi traduction et humour se rejoignent dans leur commune préoccupation des effets sur le spectateur.

Depuis la célèbre théorie *skopos* avancée par le linguiste allemand Hans Vermeer ([1989] 2000), le lecteur s'est imposé comme un partenaire incontournable du traducteur. La théorie stipule que traduire est une action qui, comme toute action, a une intention, en l'occurrence rendre un texte original accessible à un public non-locuteur. Revue et corrigé par des traductologues influents tels que Katharina Reiss, Andrew Chesterman ou Lawrence Venuti, la théorie désacralise le texte source, l'auteur original et ses intentions, ainsi

que la linguistique contrastive, qui prévalaient jusque-là. Cette révolution dans l'autorité des acteurs impliqués dans le processus traductif en faveur du client qui commissionne la traduction, du traducteur « expert » (Vermeer 2000: 222) et du lecteur est assez souvent mise en pratique dans le domaine non littéraire (Du 2012: 2193). Dans les textes documentaires plus qu'esthétiques, comme par exemple dans la traduction technique ou la localisation (voir Gouadec 2007), à supposer que les instructions du donneur d'ordre l'y autorisent, le traducteur peut prendre des libertés avec le texte original. Cette libération par la théorie *skopos* suppose toutefois des consignes claires, un public donné d'avance et des effets bien circonscrits.

Mis à part les consignes où il s'agit de régler d'emblée la question de traduction, adaptation ou version, les choses ne sont pas aussi tranchées dans le cas d'une pièce de théâtre. Il est évident que le public et les effets varient selon les lieux et les époques. Ainsi une stratégie, disons la domestication plutôt que la *xénisation*,⁵ est recommandée pour des publics venus se divertir. Garder des traces de l'original au risque de rendre le jeu des acteurs peu naturel empêcherait les spectateurs de s'abandonner aux effets comiques. Mais il n'est pas interdit d'imaginer que le public se gaussera encore davantage des jeux de mots et autres saillies d'une pièce traduite littéralement et sans naturel. Le doublage de la série télévisée britannique, *Allo ! Allo !*, par exemple, illustre cette stratégie qui a pour but d'accentuer les ridicules et les stéréotypes entretenus par les Anglais vis-à-vis des Français (Chiaro 2010: 23). C'est pourtant un ajout d'effets, chose que code déontologique et traductologie voient d'un mauvais œil, mais que *skopos* autorise dans certaines circonstances. D'autres cas de figures sont également envisageables, comme lorsque le public est avide de découvrir l'humour étranger par curiosité envers l'Autre, mais sans y trouver matière à rire: les éléments humoristiques ne suscitent pas l'hilarité, mais ce type de public y trouve son compte du fait de connaissances-ressources accrues. Dans ce cas, au risque de surprendre, l'humour peut être traduit d'une façon non-domestiquée et montrer une vue du monde différente et qui désoriente. Tim Parks, toujours à propos du Man Booker prize, s'interroge sur les effets inattendus de la traduction du roman coréen : « the slightly disorienting effect of the translation can actually reinforce our belief that we are coming up against something new and different » (Parks 2016).

5. La *xénisation* ou étrangérisation, néologismes qui traduisent la notion de *foreignisation*, dénote le parti pris d'un traducteur de conserver des traits étrangers de l'original, qui ne sont pas naturels dans la culture cible. La domestication, à l'inverse, adapte au maximum le texte étranger aux habitudes d'expression et de pensée de la culture cible; voir Venuti 1995: 24.

Ainsi, devant la labilité du public et de ses intentions, l'idée que la domestication de l'humour théâtral serait la meilleure stratégie manque de logique, vu qu'on ne sait pour qui exactement on domestique. L'autre difficulté dans l'application de *skopos* à des textes littéraires, c'est qu'on sait que les textes fabriquent aussi leur public. Telle est l'un des acquis de la théorie de la réception qui, comme *skopos* à la même époque, s'est attachée à examiner les rapports entre texte et lecteurs. Hans Robert Jauss (1978) et Wolfgang Iser (1978), de l'école dite de Constance, ont établi une dichotomie entre la permanence du texte, brut et inactualisé, et l'impermanence du lecteur, véritable producteur d'un sens actionné selon l'horizon d'attentes de ce lecteur. Si l'on s'en tient à la comédie, l'histoire du genre démontre que les attentes autrefois limitées au théâtre du Boulevard se tournent désormais vers des spectacles non-réalistes, genre dans lequel Yasmina Reza excelle. Ses comédies à l'intrigue mince, aux personnages non-stéréotypés, d'où adultères et coups de théâtre sont absents et aux dénouements peu spectaculaires, guident le lecteur, par un processus dialogique, vers l'actualisation d'un sens inattendu, plus subtile qu'il n'est de coutume dans ce type de théâtre. De fait, il s'agit plutôt de tragicomédies, ou encore, selon les termes de Mathew Warchus, metteur en scène de la version américaine de 'Art', de « funny tragedy » (Thurmann 2009: 60).

Pour résumer, en ce qui concerne la traduction, la notion de fidélité a été remplacée par celle d'équivalence, elle-même remplacée par correspondance, plus ou moins approximative. En ce qui concerne la traduction théâtrale pour la scène, les notions de jouabilité et d'acceptabilité semblent toujours prévaloir, tout en introduisant la variable de la réception par le public. Le traducteur devra donc s'assurer qu'il reproduit l'efficacité (Zucchiatti 2011: 73) de l'humour pour la scène après en l'avoir repéré, ressenti, puis re-créé. Bien traduire et une pièce de théâtre et son humour semble combiner deux types de difficultés et être *a priori* voué à l'échec. Qu'en est-il du *Dieu du carnage* ?

3. Le Dieu du carnage

Yasmina Reza écrit des pièces de théâtre depuis la fin des années quatre-vingt, *Le Dieu du carnage* étant sa neuvième. Commanditée par Jürgen Gosch, un des metteurs en scène allemands les plus réputés, et traduite en allemand par Frank Heibert et Hinrich Schmidt-Henkel (*Des Gott des Gemetzels*), la pièce a été créée, donc d'abord en allemand, en 2006 au Schauspielhaus de Zürich. Dans un décor suggérant le chaos, délibérément non-réaliste, selon la première didascalie, la pièce a rencontré un immense succès et a reçu le prix Nestroy

Theater,⁶ avant de faire des tournées dans toute l'Allemagne, et notamment au Berliner. Elle n'a été jouée en France que l'année suivante et a connu un succès presque aussi retentissant que « Art », qui avait valu à Yasmina Reza des prix prestigieux, aussi bien pour la version française qu'anglaise. Toutefois, peut-être le succès d'« Art » reposait-il sur un malentendu ? À l'occasion d'interviews, Yasmina Reza s'est plainte de ce que sa pièce déclenchait des rires « graveleux » (Villien 2000: 6) et réduisait un texte fin et bien rythmé à une grosse farce sur l'art moderne. Certes elle cherche à faire rire « mais d'une certaine manière » (Proguidis 2001: 155). La réception des pièces de Reza tourne souvent autour de la question de savoir si c'est un auteur profond ou simpliste. Brigitte Salino, chroniqueuse au *Monde*, résume la question :

[Reza] a ses défenseurs – qui lui trouvent un style, un ton et une profondeur – et ses détracteurs – qui la trouvent boulevardière. L'opposition entre les deux est si vive que chacun est presque sommé de choisir son camp [...] ce qui rendrait suspecte toute opinion modérée (2008).

De l'autre côté de l'Atlantique, même son de cloche sous la plume de Ben Brantley, auteur de recensions enthousiastes des pièces de Reza jouées à Broadway depuis vingt ans, écrit à propos de *God of Carnage*:

But I've never taken claims for Ms. Reza's profundity as a writer very seriously. And in some ways, precisely because it's so overtly farcical, the play is even funnier now, even if it doesn't sound its more sombre notes as fully (2010).

Cet accueil mitigé explique que, désormais, l'auteur refuse que « Art » soit mise en scène en France et a décliné nombre de propositions d'en faire un film, en quelque langue que ce soit – « Art » aurait été traduit en 35 langues. Si cela prouve bien que l'autorité de l'auteur passe après les réactions du lecteur/public, l'anecdote relatée ci-dessus de Reza accusant à moitié Christopher Hampton d'avoir dénaturé l'humour de 'Art' pour le public britannique, montre que la traduction échappe doublement à l'auteur. Les effets sur le public semblaient démultipliés, mais c'était aussi son impression pour la représentation en français. Pour la production à Broadway, Reza a continué à donner sa confiance à Hampton mais a retravaillé le texte en commun, ostensiblement pour adapter la pièce à l'anglais américain, implicitement pour s'assurer que le registre de la pièce était respecté. La comparaison entre l'original et la traduction en anglais américain montre encore un certain nombre de glissement du registre de langue vers le vulgaire, voire l'obscène. On doute que l'intervention de Reza dans la version américaine de la pièce ait été semblable à une traduction en duo, procédé expérimenté par Marianne Ségol et Karin Serres

6. Il s'agit d'un prix très prestigieux accordé par la ville de Vienne à une pièce en allemand.

(2010) où auteur et traducteur se trouvent sur un pied d'égalité. Néanmoins, pour la traduction du *Dieu du carnage*, Hampton donne l'impression d'avoir été prudent dans les transferts de registre de langue, quitte à être moins créatif que pour 'Art'.

Le Dieu du carnage est l'histoire de parents qui se rencontrent pour régler à l'amiable les conséquences malheureuses d'un coup de bâton donné par l'un des fils à l'autre. Les Reille, parents de l'agresseur, Ferdinand, se retrouvent donc chez les Houillé dont le fils, Bruno, a deux incisives cassées. Les couples s'apprêtent à signer le constat d'assurance mais peu à peu, des dissensions surgissent sur qui est vraiment le coupable, qui l'agresseur, et d'une manière générale sur l'éducation des enfants et la violence dans la société. Les quatre adultes se disputent de plus en plus féroce, tantôt entre couples, tantôt entre mari et femme. Ils se lancent des objets au visage, boivent, fument, vomissent (!), bref, se conduisent comme des enfants dans une cours de récréation, sauf que ce « carnage » dont il est question dans le titre se passe dans un salon bourgeois. Cette montée absurde dans l'irrationnel serait-elle, comme la bagarre des enfants de 11 ans, l'expression d'un instinct que la civilisation ne saurait contrôler, ce 'dieu' du titre ? C'est la théorie d'Alain, le père de l'agresseur : « À l'origine je vous rappelle, le droit c'est la force. [...] moi, je crois au dieu du carnage. » (2007: 97/8).

Comme dans toutes les pièces de Reza, l'humour provient des caractères bien campés, dont le bagout est rendu par des dialogues cadencés avec une précision d'horloge. Deux personnages en particulier sont sources d'humour, Michel, hôte et père de la victime, qui s'efforce, maladroitement, de désamorcer l'antipathie entre sa femme, Véronique et Alain, par des plaisanteries qui ne font rire personne. Un humour involontaire, incongru, déjà signalé plus haut, provient de la rigidité mentale de Véronique, justicière guindée dans ses principes. Reviennent à Annette, épouse d'Alain et mère de l'agresseur, les farces scéniques, comme de vomir sur des livres d'art ou de noyer dans un vase le téléphone portable de son mari qui ne cesse de sonner. Alain, quant à lui, veut remporter le débat d'idées et fait plutôt dans le registre du sarcasme. Les quatre personnages s'interrompent mutuellement, sautent du coq à l'âne, répètent les mêmes phrases, s'enflamment, pleurent, crient, se tapent.

Le tableau 1 en annexe énumère les principales répliques humoristiques de l'original, ordonnées par type d'humour allant du purement verbal à l'humour d'incongruité. Il y a une certaine subjectivité dans le repérage et la nature de l'humour. Toutefois les quelque 35 répliques identifiées ici devraient faire consensus. Ce sont des répliques que le traducteur doit repérer et ressentir. En parallèle, se trouvent la traduction anglaise, et en dernière colonne, des

commentaires sur le degré d'efficacité de la traduction. Le tableau ci-dessous énumère cinq types d'équivalences et les répliques concernées.

<i>Degrés d'équivalence</i>	<i>Exemples</i>
Equivalence dans l'humour	1, 3, 7, 21, 24, 25, 26, 27, 30, 31
Accentuation de l'humour	9, 10,11, 12, 18, 22, 23, 29, 32, 34
Baisse de l'humour	14, 15
Déformation de l'humour	8, 29, 33, 35
Absence d'humour	4, 5, 8, 13, 19, 20, 28

Tableau 1 – Types d'équivalences.

Ce qu'on peut déduire de ce tableau, c'est que le traducteur a montré créativité et respect du texte source, tout en aboutissant à une version cibliste à fort degré d'équivalence. C'est une traduction domestiquée comme les transferts d'allusions culturelles le démontrent (répliques 2, 10, 12, 17). Ainsi, ce qui a trait à l'alcool et l'ivresse (6, 8, 27) est transposé sur d'autres thèmes par concession envers les bienséances en matière de comportements alcoolisés de la société américaine. Contrairement à la démarche traductive de « Art », neutralisant et gommant les éléments philosophiques pour mettre en avant l'hilarité de la situation et le ridicule des personnages (voir Jaccomard 2010), pour *Le Dieu du carnage*, au moyen de la réplique 17, Hampton a rendu un peu plus explicite le thème de la pièce sur les origines de la violence et l'impuissance sociale à la circonscrire. En revanche, la réplique 19 n'a pas été exploitée à plein.

L'aspect le plus délicat de la pièce est l'escalade dans la grossièreté, et cela a exigé quelques transferts de registres de langue. Ainsi, au début de la pièce, Veronica et Alan dans la version anglaise ne s'expriment pas de façon aussi soutenue que Véronique et Alain. Au deuxième tiers de la pièce, quand les quatre personnages perdent toute retenue, le passage au vocabulaire grossier de l'hôtesse et de l'invité, pour choquant qu'il soit, semble moins brutal que dans l'original.

À de rares moments, Hampton a choisi d'ignorer une nuance, un groupe de mots (8 par exemple), probablement en vue de favoriser « la compréhension immédiate [...] et reproduire l'efficacité d'un message devant être perçu de manière pour ainsi dire, instantanée », bref, « d'obtenir des variations de rythmes » (Zucchiatti 2011: 66). Preuve du « savoir-faire [...] et non de

l'incompétence » du traducteur (Léchauguet 2011: 147), ce gommage est au service de la force illocutoire du texte. Hampton a aussi rajouté de l'humour à quelques occasions, en compensation d'autres où il devait se résoudre à une perte. Naturellement, un examen textuel aussi serré que celui-ci est certain de faire ressortir des failles (20, ou l'inexplicable 16). Ainsi les sarcasmes, source principale de l'humour du *Dieu du carnage*, ont présenté des difficultés exigeant des transpositions, des explicitations et des déplacements. Ils sont parfois exprimés de façon plus directe, donc moins comique, que dans l'original. Quelquefois crus en français, ils deviennent plus neutres en anglais ; mais le phénomène inverse se dénote aussi, en particulier pour l'exemple 17 qui, dans la « hiérarchie des signes » de la pièce, est prioritaire. Cela ne retire rien au fait que cette réplique réussit un tour de force sémantique et lexical. S'il y a bien une montée dans le ton grossier en phase avec l'original, le niveau de langue des sarcasmes n'est pas toujours respecté mais une pièce est un ensemble, et les modulations de registres finissent par se compenser.

Si la pièce est plus directe, plus explicite, on y voit un choix de dramaturge plutôt qu'un choix de traducteur. Échaudé par les réactions de l'auteur à sa traduction de « Art », il semblerait que Christopher Hampton ait opté pour une traduction ménageant source et cible, tout en s'assurant que la pièce serait prise au sérieux, comme Reza le souhaite pour contrer la réception sceptique sur la portée philosophique de ses œuvres. Dans l'ensemble, mettant à profit ses talents de dramaturge, Hampton a produit une traduction pleine d'aisance.

Comme on le voit, embrasser le texte dans son entier plutôt que par fragments isolés permet de prendre en compte les nuances dans l'évaluation de l'équivalence d'un TC avec un TS. Mais l'intérêt est également de mesurer l'impact de la réception d'une traduction, en l'occurrence celle de « Art », sur les stratégies subséquentes d'un traducteur. À y bien réfléchir, le traducteur-dramaturge est le lecteur idéal de la pièce, un de ses premiers spectateurs imaginaire pour ainsi dire. Ses intentions – ce que nomment Susan Bassnett et André Lefevere le désir du traducteur (1998: 91) – comptent autant que celles de l'auteur.

Type d'humour	Identification de l'humour dans l'original	Traduction anglaise	Efficacité selon le degré d'équivalence
Calembours	1. Annette : Mon mari n'a jamais été un père à poussette.	Annette: My husband has never exactly been a stroller dad.	L'humour léger est aussi inventif dans les deux langues.
	2. Michel : et d'où ça vient, toutou ? <i>urnom donné par Alain à sa femme</i> Alain : D'une chanson de Paolo Conte qui fait wa, wa, wa Michel : Je la connais ! Je la connais ! (<i>Chantonne</i>) Wa, wa, wa... Toutou ! Ha ! ha !	Michael: Where does Woof-woof comes from? Alan: How much is that doggie in the window? Michael: I know it! I know it! (<i>he hums it</i>)	Habile transfert d'un élément culturel, utilisé ici de façon comique, de Paolo Conte inconnu aux Etats-Unis à une chanson de 1952 de Patti Page.
	3. Alain : Quand on est élevé dans une idée johnwaynienne de la virilité, on n'a pas envie de régler ce genre de situation à coup de conversations.	Alan: When you are brought up in a kind of John Wayn-esque idea of virility, you don't want to settle this kind of problem with a lot of yakking.	Bonne trouvaille pour traduire le mot-valise, et assurer un effet humoristique de toute la réplique en renforçant son sens par le mot désobligeant, <i>yakking</i>
	4. Alain : Vous faites partie des [...] femmes investies, solutionnantes.	Alan: You are part of woman [...] committed, problem-solving.	<i>Problem-solving</i> est un vocable reconnu ; voici une occasion ratée de rendre <i>solutionnantes</i> aussi facétieux que dans l'original
Langage grossier/explétifs	5. Alain : Mais qui fait la veille media chez vous ?... Oui, c'est très emmerdant... non, non mais moi ce qui m'emmerde [...]	So who <i>the hell</i> is your media whatchdog... Yes it's very goddam inconvenient... No, what's most inconvenient as far as I am concerned [...]	Transposition de la grossièreté (<i>emmerdant, emmerder</i>) sur une collocation dans la phrase précédente (<i>the hell, goddam</i>). En début de pièce, le traducteur a préféré atténuer la vulgarité du personnage, au risque de ne pas faire comprendre les deux facettes d'Alain, policée et violente.
	6. Alain : en gros tu as l'air bourré en permanence.	Alan: In short you look completely retarded.	Changement d'image qui s'adapte à la culture cible
	7. Michel : Oh tu fais chier Véronique, on en a marre de ce boniment simpliste ! [...] ça déteint sur tout maintenant ton engouement pour les nègres du Soudan.	Michael: You're so full of shit, Veronica, all this simplistic baloney, we're up to here with it! [...] your infatuation with a bunch of Sudanese coons is bleeding into everything now.	La grossièreté est rendue avec justesse et originalité. L'effet-choc sur scène est garanti.

	8. Annette : vos droits de l'homme je me torche avec ! Michel : Un petit coup de gnôle et hop le vrai visage apparaît. Où est passée la femme avenante et réservée ?	Annette: I wipe my ass with your bill of rights. Michael: A mouthful of rum, and bam, the real face appears. [<i>la dernière phrase n'est pas traduite</i>]	Le second sens de <i>torcher</i> (s'enivrer) disparaît dans la traduction. Annette est plus grossière en anglais qu'en français ; <i>rum</i> moins vulgaire que <i>gnôle</i> . Supprimer la dernière phrase, ironique, de Michel permet éventuellement de conserver l'image de l'homme frustré qu'il est censé être.
	9. Michel : Ce n'est pas du tout évident un bon clafoutis	Michael: Good clafouti is an endangered species.	Hampton rajoute ici un bon mot, en phase avec une conversation anodine en début de pièce.
	10. Michel : on va lui mettre une prothèse [au genou] [...] Elle se demande ce qui va en rester quand elle se fera incinérer. [...] elle veut être incinérée et placée à côté de sa mère qui est toute seule dans le Midi. Deux urnes qui vont discuter face à la mer. Ha, ha !...	Michael: They're going to insert a [...] prosthesis. [...] She's wondering what's going to be left of it when she's cremated. [...] she wants to be cremated and put next to her mother's who is all on her own in Florida. Two urns, looking out to sea, trying to get a word in edgewise. Ha, ha...	Equivalence jusque dans la transposition culturelle (<i>le Midi et Florida</i>). Toutefois, la dernière phrase renchérit sur l'image à peine esquissée des urnes funéraires en ajoutant l'idée de deux femmes bavardes
Plaisanterie	11. Michel : C'est vrai que le costume [<i>d'Alain éclaboussé de vomissures</i>] a écopé.	Michael: Looks like your suit ate most of it!	Autre cas d'un ajout de comique (<i>vomir/ate</i>)
	12. Michel : Elle [<i>sa mère</i>] a loué des béquilles rouges pour ne pas se faire écraser par des camions. Au cas où dans son état elle irait se balader la nuit sur une autoroute.	Michael: She's rented glow-in-the-dark crutches, so she doesn't get knocked down by a truck. As if someone in her condition would be strolling down the BQE in the middle of the night.	Renforcement de la situation humoristique par la description des béquilles (<i>phosphorescentes</i> au lieu de simplement <i>rouges</i>) et assimilation culturelle du fait du nom précis d'une route dans le New Jersey
	13. Michel : [Alain] n'est pas à poil !	Michael: Well, he isn't naked, is he?	Plus poli en anglais ; <i>starkers</i> aurait été du même niveau de langue
	14. Alain : Laissons-les [les deux enfants] entre hommes. Annette : entre hommes, Alain, c'est ridicule.	Alan: Just let them do it man to man. Annette: Man to man, Alan, don't be ridiculous.	La remarque d'Annette est plus directe et agressive en anglais que la forme impersonnelle en français.

Sarcasme	15. Alain : [...] vous avez visiblement des compétences qui nous font défaut, nous allons devoir nous améliorer mais entre-temps soyez indulgente.	Alan: Clearly you have parenting skills that put us to shame, we hope to improve, but in the meantime please bear with us.	La fausse humilité est rendue plus explicitement en anglais.
	16. Véronique : L'honnêteté est une idiotie.	Courtesy is a waste of time.	Il n'y a équivalence ni au point de vue du sens, ni du niveau de langue.
	17. Michel : ma femme m'a déguisé en type de gauche, mais la vérité est que je n'ai aucun self-control, je suis un caractériel pur.	My wife passed me off as a liberal. But I can't keep this bullshit anymore. I am not a member of polite society. What I am and have always been is a fucking Neanderthal.	Beaucoup de modifications ici : adaptation au contexte politique, mais aussi mise en exergue du thème principal de la pièce, la lutte entre barbares et civilisés : plutôt que de traduire en restant sur le plan psychologique (un caractériel, <i>disturbed</i> , <i>emotional</i>), le traducteur revient au thème. Il y a un transfert vers le bas de niveau de langue aussi (<i>bullshit</i> , <i>fucking</i>)
	18. Michel : Pas toi darji pas toi, toi tu es une femme évoluée, tu es à l'abri des dérapages	Not you, Darjee, not you. You're a fully evolved woman, you are stain-resistant	Alors que <i>dérapages</i> aurait fort bien pu être rendu par <i>slip-ups</i> ou <i>gaffes</i> , la traduction ajoute de l'humour grâce à une invention verbale (<i>stain-resistant</i>).
	19. Véronique : Que Bruno se fasse casser deux dents est lié à notre vie conjugale !? Michel : Evidemment. [...] les enfants nous nous entraînent au désastre, c'est une loi.	Veronica: There is a connection between Henry having his teeth broken and our marriage!? Michael: Obviously. [...] children drag us towards disaster; it's unavoidable.	<i>C'est une loi</i> est une allusion au thème du combat entre barbarie et civilisation ; <i>unavoidable</i> rend l'idée, mais sans faire un subtil rappel au sujet de la pièce.
	20. [Véronique se jette sur son mari, Michel, et le tape] Alain : Je commence à vous trouver sympathique, vous savez. [...] Michel : Elle se déploie pour la paix et la stabilité dans le monde.	Alan: You know what. I am starting to like you! [...] Michael: She is a supporter of peace and stability in the world.	<i>Se déployer</i> , avec son sens martial juxtaposé à l'idée de paix, et qui existe en anglais (<i>deploy</i>) subit une perte avec <i>supporter</i> .

	21. Annette : Les grands baroudeurs comme mon mari ont du mal, il faut les comprendre, à s'intéresser aux événements de quartier.	Annette: The great warriors like my husband, you have to give them some leeway, they have some trouble working up an interest in local events.	Le traducteur a choisi de renforcer l'idée de <i>baroudeurs</i> avec <i>great warriors</i> ; efficacité humoristique.
	22. [devant Michel en train de sécher le portable, comme il avait séché les livres d'arts souillé plus tôt] Véronique [riant de bon cœur] : Mon mari aura passé son après-midi à sécher des choses.	[laughing heartily]: My husband will have spent his entire afternoon blow-drying!	La concision de <i>blow-drying</i> et l'allusion ridicule au métier de coiffeur renforcent le rythme et l'humour.
	23. Véronique : Je n'ai aucun humour. Et je n'ai pas l'intention d'en avoir.	Veronica: I don't have a sense of humour and I have no intention of acquiring one.	Hampton a opté pour l'explicitation et l'exagération (<i>acquiring</i> pour <i>avoir</i>), ce qui est plus drôle.
	24. Annette vomit violemment : une gerbe brutale et catastrophique [...] Les livres d'art sur la table basse sont également éclaboussés. [didascalie]	Annette vomits violently. A brutal and catastrophic spray [...] The arts books on the coffee table are likewise deluged.	<i>Eclaboussé</i> est généralement traduit par <i>splashed over, splattered</i> : <i>deluged</i> suggère une abondance de liquide qui compense peut-être la légère perte du mot 'gerbe' rendu par 'spray'
	25. Michel : On essaie de donner une chance à la dent	Michael: They are trying to give the tooth a chance.	Même personnalisation de la dent, même effet légèrement comique
	26. Michel : Ce hamster fait un bruit épouvantable la nuit. Ce sont des êtres qui dorment le jour.	Michael: This hamster makes the most god-awful racket all night, then spends the whole day fast asleep.	La réplique de Michael traduit le sens de façon concise, explicite et familière.
	27. Alain: On ne va pas retirer le médicament parce qu'il y a trois types qui marchent de traviole !	Alan: We're not going to take the medicine off the market just because 2 or 3 people are bumping into the furniture!	Substitution d'une locution familière, souvent attribuée à des gens ivres, par une image vivace plus adaptée aux aveugles (mais on dit aussi <i>blind drunk</i> en anglais)

	<p>28. Véronique : Tu savais que Bruno avait une bande ? Michel : Non. Je suis fou de joie. Véronique : pourquoi tu es fou de joie ? [...] Ça consiste en quoi ? Michel : Tu as cinq, six gars qui t'aiment et qui sont prêts à se sacrifier pour toi. Comme dans <i>Ivanhoé</i>.</p>	<p>Veronica: Did you know Henry had a gang? Michael: No. It's terrific. Veronica: Why is it terrific? [...] And what does that entail? Michael: There are five or six kids that follow you and are ready to sacrifice themselves, like in <i>Spartacus</i>.</p>	<p>La réaction de Michael est atténuée. <i>Fou de joie</i> dénote une réaction excessive, incongrue et fortement personnalisée alors que la formulation en anglais est impersonnelle et banale. <i>Overjoyed, deliriously happy</i> auraient mieux rendu l'absurde.</p>
	<p>29. Alain : Vous l'avez amoché [<i>le chef de l'autre bande</i>]?</p>	<p>Alan: Did you beat the shit out of him?</p>	<p>Sur le plan lexical, Alan est plus grossier, mais aussi plus drôle.</p>
	<p>30. Michel : Ils [<i>les laboratoires pharmaceutiques</i>] te fourguent leur camelote sans aucun état d'âme. Alain : Dans le domaine thérapeutique, toute avancée est associée à un bénéfice et à un risque.</p>	<p>Michael: They dump any old crap on you without giving it a second thought. Alan: In the therapeutic field, every advance brings with it risk as well as benefit.</p>	<p>Le traducteur a bien conservé le comique de contraste entre langage grossier et langage technique.</p>
	<p>31. Annette : L'insulte aussi est une agression. Michel Bien sûr Véronique : Ça dépend Michel. Miche : Oui ça dépend.</p>	<p>Annette: An insult is also a kind of assault. Michael: Of course it is. Veronica: Well, that depends, Michael. Michael: Yes, it depends.</p>	<p>Les efforts de Michel pour temporiser se retournent contre lui ; un revirement sur quelques secondes est comique et bien rendu en anglais.</p>
	<p>32. Michel : qu'est-ce qui est ridicule ? Tu deviens folle toi aussi. Leur fils tabasse Bruno et on me fait chier pour un hamster. [...] Je me fous de ce hamster ! [...] Je ne vais pas me faire dicter ma conduite par une morveuse de 9 ans (<i>sa fille</i>).</p>	<p>Michael: What's ridiculous? Have you gone crazy as well? Their son beats up Henry and I get shit on because of a hamster? [...] Fuck the hamster. [...] I am not going to let myself be told how to behave by some nine-year-old snot-nose.</p>	<p>Même registre, avec le choix de <i>snot-nose</i>, plus rare et donc plus comique, que <i>Brat/snotty-nose</i></p>
	<p>33. Michel : C'est disproportionné. Véronique : Je m'en fiche.</p>	<p>Michael: You're blowing things out of proportion. Veronica: I don't give a shit.</p>	<p>Pour mieux montrer qu'effectivement Véronique exagère, Veronica est plus grossière dans sa réponse.</p>

	34. Alain [à Véronique] : Vous écrivez un livre sur le Darfour, bon, je comprends qu'on puisse se dire, je vais prendre un massacre, il n'y a que ça dans l'histoire, et je vais écrire dessus. On se sauve comme on peut.	Alan: You're writing a book about Darfur. Fine, I can understand you saying to yourself, OK, I am going to choose a massacre, what else does history consist of, and I am going to write about it. You do what you can to save yourself.	La méchanceté est éventuellement plus forte en raison du potentiel qu'a <i>you</i> de personnaliser la pique, davantage que le <i>on</i> français.
	35. Alain : Leur couple est déliquéscent, on n'est pas obligé de leur faire concurrence.	Alain: Just because their marriage is fucked doesn't mean we have to compete.	Descente de registre de langue du niveau soutenu voire précieux en niveau vulgaire, moins sarcastique.

Tableau 2 – L'humour verbal de *Le Dieu du carnage* et *God of Carnage*.

Références

- ATTARDO, Salvatore. (2002) « Translation and Humour. » *The Translator* 8:2, pp. 173-194.
- BASSNETT, Susan & André Lefevere. (1978) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. London: Multilingual Matters.
- BHAMBRY, Tul'si. (2011) « Aisance et précision : trois traductions de *Ferdydurke* (*Gombrowicz*). » *Humoresques* 34, pp. 51-62.
- BILLIG, Michael. (2005) *Laughter and Ridicule: A Social Critique of Humour*. London: SAGE.
- BRANTLEY, Ben. (2010) « Revisiting *Carnage* and *39 Steps* in new incarnations. » *New York Times*, 17 avril.
- CHIARO, Delia. (2010) « Translation and Humour, Humour and Translation. » In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and Literature*. London & New York: Continuum, pp. 1-29.
- DECLERCQ, Gilles. (2008) « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions. » In: Rinn, Michael (ed.) 2008. *L'Usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses de l'université de Rennes, pp. 219-245.
- DELABASTITA, Dirk. (2002) « A Great Feast of Languages Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator. » *The Translator* 8:2, pp. 303-340.
- DU, Xiaoyan. (2012) « A Brief Introduction of Skopos Theory. » *Theory and Practice in Language Studies* 2:10, pp. 2189-2193.
- ECO, Umberto. (2002) « On Translating Queneau's *Exercices de style* into Italian. » *The Translator* 8:2, pp. 221-240.
- FARRELL, Joseph. (1996) « Servant of many masters. » In: Johnston, David (ed.) 1996. *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics, pp. 45-55.

- FUENTES, Pierre. (2013) « Les clichés en traduction : les jurons irlandais. » *Traduire* 229, pp. 67-80.
- GERVAT, Yen-Mai Tran. (2011) « Traduire l'humour. » *Humoresques* 34, pp. 5-7.
- GOUADEC, Daniel. (2007) *Translation as a Profession*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co.
- ISER, Wolfgang. (1978) *Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JACCOMARD, Hélène. (2015) « L'humour comme arme : le cas du *Dieu du carnage* de Yasmina Reza. » *French Cultural Studies* 27:2, pp. 190-198.
- JACCOMARD, Hélène. (2012) « 'Serge, un peu d'humour !' *Homo ridens* et « Art » de Yasmina Reza. » *Australian Journal of French Studies* 49:1, pp. 190-198.
- JACCOMARD, Hélène. (2010) « Du blanc, rien que du blanc: la traduction anglo-américaine d'« Art » de Yasmina Reza. » *Traduire* 222, pp. 42-56.
- JAUSS, Hans Robert. (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JAWORSKI, Philippe. (2015) « Un livre en langue américaine. » *L'actualité de La Pléiade*, 25 mars. Disponible en ligne : <<http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-actualite-de-la-Pleiade/Un-livre-ecrit-en-langue-americaine>>.
- KUIPERS, Giseline. (2008) « The sociology of humor. » In Raskin, Victor (ed.) 2008. *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 361-98.
- LARYEA, Fredline. (2011) *La traduction de l'humour et de l'esprit anglais dans le roman et le théâtre depuis le XVIIIe siècle à aujourd'hui : observations, méthodologies et enjeux culturels*. Paris: École doctorale Études anglophones, germanophones, et européennes. Thèse de doctorat non publié.
- LAURIAN, Anne-Marie. (1989) « Humour et traduction au contact des cultures. » *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 34:1, pp. 5-14.
- LÉCHAUGUETTE, Sophie. (2011) « Humour : ne pas traduire ! » *Humoresques* 34, pp. 147-161.
- MANGANO, Daniel. (2011) « Réinventer Queneau. » *Humoresques* 34, pp. 37-47.
- MOUNIN, Georges. (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- MUHAWI, Ibrahim. (2002) « Performance and Translation in the Arabic Metalinguistic Joke. » *The Translator* 8:2, pp. 341-366.
- NEWMARK, Peter. (1982) *Approaches to Translation*. New York: Pergamon.
- PARKS, Tim. (2016) « Raw and Cooked. » *New York Review of Books*, 20 juin.
- PAVLICEK, Maria & Franz Pöchhacker. (2002) « Humour in Simultaneous Conference Interpreting. » *The Translator* 8:2, pp. 385-400.
- POIRIER, Agnès. (2008) « Yasmina Reza: 'Please stop laughing at me'. » *The Independent*, March 3. Disponible en ligne <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/yasmina-reza-please-stop-laughing-at-me-795570.html>>.

- PROGUIDIS, Lakis. (2001) « Entretien avec Yasmina Reza. » *L'Atelier du Roman* 31, pp. 139-156.
- PYM, Anthony. (2001) « Introduction. » *The Translator* 7:2, pp. 129-138.
- REZA, Yasmina. (2007) *Le Dieu du carnage*. Paris: Albin Michel
- REZA, Yasmina. (2009) *God of Carnage*. Traduit par Christopher Hampton. New York: Dramatists Play Services Inc.
- ROLLAND-NANOFF, Dominique. (2000) *Zazie dans le métro et la traduction de l'humour en littérature. Une analyse comparée de deux traductions en langue anglaise*. York (Canada): Université de York. Thèse de doctorat non publié.
- RUCH, Willibald. (1998) « Foreword and overview. Sense of Humor: A New Look at an Old Concept. » In: Ruch, Willibald (ed.) 1998. *The Sense of Humor. Explorations of a Personality Characteristic*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, pp. 3-14.
- SALINO, Brigitte. (2008) « Yasmina Reza L'artifice sans le feu. » *Le Monde*, 5 février.
- SÉGOL, Marianne & Karin Serres. (2010) « Écrire et traduire pour la scène : un même territoire du sensible. », *Traduire* 223, n.p.
- THURMANN, Judith. (2009) « Nowhere Women. » *New Yorker* 85:5, pp. 58-63.
- TOURY, G. (1995) « The Nature of Role and Norms in Translation. » In: Toury, Gideon (ed.) 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 53-69.
- UBERSFELD, Anne. (1996) *Lire le théâtre, t. 1-3*. Paris: Belin.
- VANDAELE, Jeroen. (2010) « Humor in Translation. » In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies 1*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp. 147-52.
- VANDAELE, Jeroen. (2002a) « Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. » *The Translator* 8:2, pp. 149-172.
- VANDAELE, Jeroen. (2002b) « 'Funny Fictions': Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films. » *The Translator* 8:2, pp. 267-302.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- VERMEER, Hans. (2000) « Skopos and commission in translational action. » In: Venuti, Lawrence (ed.) 2000. *The Translation Studies Reader*. Translated by Andrew Chesterman, London & New York, Routledge, pp. 221-232.
- VILLIEN, Bruno. (2000) « L'œil de Yasmina Reza : l'art au-delà des mots et du spectacle. » *L'œil*, février, pp. 6-7.
- VITEZ, Antoine. (1982) « Le devoir de traduire. » *Théâtre public, traduire* 44, pp. 6-9.
- WINDLE, Kevin. (2011) « The translation of Drama. » In: Windle, Kevin & Kirsten Malmkjaer (eds.) 2011. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 153-168.

- ZUCCHIATTI, Marie-Line. (2011) « Traduire Jean-Michel Ribes pour la scène italienne. » *Humoresque* 34, pp. 65-77.
- ZUCCHIATTI, Marie-Line. (2010) « Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : stratégies traductives et instances re-créatives. » *Traduire* 222, pp. 57-72.

NOTICE BIOGRAPHIQUE / BIONOTE

HÉLÈNE JACCOMARD est Professeur d'études françaises, coordinatrice du Master of Translation Studies à l'Université d'Australie Occidentale et traductrice littéraire. Hélène Jaccomard axe ses recherches depuis quelques années sur la théorie et la pratique du théâtre. Sa monographie (*Les fruits de la passion*, Peter Lang, 2013) sur l'œuvre dramatique de Yasmina Reza, dramaturge connue dans le monde entier, examine la représentation des émotions dans les dix pièces de l'auteur. Hélène Jaccomard a aussi publié des articles sur l'humour dans le théâtre français contemporain, ainsi que sur la traduction en anglais de certaines pièces.

HÉLÈNE JACCOMARD is a Professor in French Studies, Coordinator of the Master of Translation Studies at the University of Western Australia and literary translator. Hélène Jaccomard has been researching the theory and practice of contemporary drama for a number of years. Her monograph on Yasmina Reza's dramatic works (*Les fruits de la passion*, Peter Lang, 2013) examines the representation of emotions in the ten plays by the world-acclaimed playwright. Hélène Jaccomard has also published articles on humour in French contemporary drama, as well as some case studies of translations into English of plays.

AIMS / OBJETIVOS / OBJECTIUS

MonTI (*Monographs in Translation and Interpreting*) is an academic, peer-reviewed and international journal fostered by the three public universities with a Translation Degree in the Spanish region of Valencia (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló and Universitat de València).

Each issue will be thematic, providing an in-depth analysis of translation- and interpreting-related matters that meets high standards of scientific rigour, fosters debate and promotes plurality. Therefore, this journal is addressed to researchers, lecturers and specialists in Translation Studies.

MonTI will publish one issue each year, first as a hard copy journal and later as an online journal.

In order to ensure both linguistic democracy and dissemination of the journal to the broadest readership possible, the hard-copy version will publish articles in German, Spanish, French, Catalan, Italian and English. The online version is able to accommodate multilingual versions of articles, and it will include translations into any other language the authors may propose and an attempt will be made to provide an English-language translation of all articles not submitted in this language.

Further information at:

<http://dti.ua.es/es/monti-english/monti-contact.html>

MonTI es una revista académica con vocación internacional promovida por las universidades públicas valencianas con docencia en traducción e interpretación (Universidad de Alicante, Universidad Jaume I de Castellón y Universidad de Valencia).

Nuestra revista pretende ante todo centrarse en el análisis en profundidad de los asuntos relacionados con nuestra interdisciplina a través de monográficos caracterizados por el rigor científico, el debate y la pluralidad. Por consiguiente, la revista está dirigida a investigadores, docentes y especialistas en estudios de traducción.

MonTI publicará un número monográfico anual, primero en papel y a continuación en edición electrónica. Igualmente y con el fin de alcanzar un equilibrio entre la máxima pluralidad lingüística y su óptima difusión, la versión en papel admitirá artículos en alemán, castellano, catalán, francés, italiano o inglés, mientras que la edición en Internet aceptará traducciones a cualquier otro idioma adicional y tratará de ofrecer una versión en inglés de todos los artículos.

Más información en:

<http://dti.ua.es/es/monti/monti.html>

MonTI és una revista acadèmica amb vocació internacional promoguda per les universitats públiques valencianes amb docència en traducció i interpretació (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló i Universitat de València).

La nostra revista pretén sobretot centrar-se en l'anàlisi en profunditat dels assumptes relacionats amb la nostra interdisciplina a través de monogràfics caracteritzats pel rigor científic, el debat i la pluralitat. Per tant, la revista va dirigida a investigadors, docents i especialistes en estudis de traducció.

MonTI publicarà un número monogràfic anual, primer en paper i a continuació en edició electrònica. Igualment, i a fi d'aconseguir un equilibri entre la màxima pluralitat lingüística i la seua difusió òptima, la versió en paper admetrà articles en alemany, castellà, català, francès, italià o anglès, mentre que l'edició en Internet acceptarà traduccions a qualsevol altre idioma addicional i tractarà d'oferir una versió en anglès de tots els articles.

Més informació a:

<http://dti.ua.es/es/monti-catalan/monti-contacte.html>

