



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE LETRAS ESPANHOL

CAMILA FERREIRA ALVES DE SOUZA

LA TRADUCCIÓN AL PORTUGUÉS DE LOS CHISTES EN LA SERIE
EL CHAVO DEL OCHO: UN ANÁLISIS FUNCIONAL.

FORTALEZA

2017

CAMILA FERREIRA ALVES DE SOUZA

LA TRADUCCIÓN AL PORTUGUÉS DE LOS CHISTES EN LA SERIE EL CHAVO DEL
OCHO: UN ANÁLISIS FUNCIONAL.

Artículo presentado como requisito para la obtención de la certificación de licenciado en Letras Español por la Universidad Federal de Ceará.

Orientador: Prof. Dr. Valdecy de Oliveira Pontes.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S2371 Souza, Camila Ferreira Alves de.
La traducción al portugués de los chistes en la serie el Chavo del Ocho : un análisis funcional / Camila Ferreira Alves de Souza. – 2017.
47 f. : il.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Letras (Espanhol), Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Valdecy de Oliveira Pontes.
1. Funcionalismo. . 2. Tradução audiovisual. . 3. Tradução do humor. I. Título.

CDD 460

CAMILA FERREIRA ALVES DE SOUZA

LA TRADUCCIÓN AL PORTUGUÉS DE LOS CHISTES EN LA SERIE EL CHAVO DEL
OCHO: UN ANÁLISIS FUNCIONAL.

Artículo presentado como requisito para la obtención de la certificación de licenciado en Letras Español por la Universidad Federal de Ceará.

Aprobado en: 06/12/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Valdecy de Oliveira Pontes.
(Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Prof. Dr.^a Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Prof. Dr.^a Patrícia Araújo Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabajo a Dios, por lo todo que hizo por mí. A mi familia que es mi norte, sobre todo a mi mamá por incentivar me y ayudarme en todo, es como digo yo “mi éxito es más suyo que mío”. A mi abuela (in memoriam) por siempre creer en mí y por su fe inquebrantable. La echo de menos.

Especialmente, a mi profesor orientador Dr. Valdecy de Oliveira Pontes, por sus contribuciones, orientaciones, disponibilidad y por creer en este trabajo.

A todos los profesores que me enseñaron y me inspiraron a permanecer en la caminata del aprendizaje. ¡Agradezco a todos!

A los profesores de la graduación, principalmente, a la profesora Roseli, por presentarme una literatura viva, misteriosa y agradable de estudiar. Al profesor Valdecy Pontes, por incentivar me y creer en mi potencial. A la profesora Beatriz Furtado, por recordarme el lado humano del profesor en sus prácticas. A la profesora Germana, por las sugerencias y la relación saludable que consigue mantener con sus alumnos. A la profesora Nadja Pessoa, por su simplicidad, ayuda y conocimientos. A la profesora Valdênia Falcão, por las sugerencias en mi práctica. A la profesora Leticia, por la enseñanza y sugerencias. A la profesora Alanna Oliveira, por la mejor asignatura de didáctica. A la profesora visitante Marta Reis, por el conocimiento compartido. Todos tienen mi admiración, muchas gracias por todo.

A los profesores participantes de la banca examinadora Ana Maria César Pompeu y Patrícia Araújo Vieira, por su tiempo, por las colaboraciones y sugerencias.

A la Universidad Federal de Ceará, por la oportunidad. En especial, a los secretarios Stenio y Matheus por la eficiencia de su trabajo. Al Rui, por las charlas y sugerencias.

A la inolvidable pandilla, por las enseñanzas compartidas, las reflexiones, las críticas constructivistas, las sugerencias y la amistad involucrada en estos cinco años. A Wladimir Alcântara, por las charlas y sinceridad. A Renan Savio, por la lealtad. A Matheus Castro, por el compañerismo. A Naiara, por ayudarme con los plazos y lecturas.

A todos los colegas del curso de Letras diurno y nocturno.

A mis alumnos que me enseñan más que yo a ellos.

A mi perrita, por todas las noches de compañía cuando quedábamos solas leyendo, mientras la gente dormía.

Agradezco a todos inmensamente.

RESUMO

Este artigo se insere no contexto da Tradução do Humor e da Tradução Audiovisual (TAV), pelo viés funcionalista. O objetivo da investigação é identificar as opções de tradução das piadas do seriado mexicano El Chavo del Ocho, intitulado Chaves no Brasil, criado na década de 70, exibido pelas redes de televisão Televisa e SBT. Para a tradução dos subtítulos das piadas na serie Chaves, tomaremos como aporte teórico as considerações: (i) da tradução audiovisual: Duro (2001), Joia (2004), Chiaro (2009), entre outros; (ii) da tradução do humor: Raskin (1991), Possenti (2002), Rosas (2002) e outros; (iii) dos funcionalistas Katharina Reiss (1971), Hans J. Vermeer (1986) e Christiane Nord (2002; 2004; 2012). As análises demonstram que, mesmo com muitos obstáculos enfrentados, ao traduzir o humor, o tradutor utiliza técnicas e estratégias para obter a funcionalidade de uma língua a outra. Na tradução das piadas, o tradutor não demonstra conhecimento aprofundado sobre as duas línguas, para buscar opções que proporcionem a funcionalidade do texto, observando os elementos que compõem a comicidade do texto. Verificamos que as mudam de significado a cada cena dentro do mesmo contexto, o que pode dificultar a compreensão e assimilação da língua estrangeira por um aprendiz.

Palavras-chave: Funcionalismo. Tradução audiovisual. Tradução do humor.

RESUMEN

Este artículo se inserta en el contexto de la Traducción del Humor y de la Traducción Audiovisual (TAV), desde una mirada funcionalista. El objetivo de la investigación es identificar las opciones de traducción de los chistes del seriado mexicano El Chavo del Ocho, titulado Chaves en Brasil, creado en la década de 70, exhibido por las redes de televisión Televisa y SBT. Para la traducción de los subtítulos de los chistes en la serie el Chavo del ocho, tomaremos como aporte teórico las consideraciones : (i) de la traducción audiovisual: Duro (2001), Joia (2004), Chiaro (2009), entre otros; (ii) de la traducción del humor: Raskin (1991), Possenti (2002), Rosas (2002) y otros; (iii) de los funcionalistas Katharina Reiss (1971), Hans J. Vermeer (1986) y Christiane Nord (2002; 2004; 2012). Los análisis demuestran que, aún con muchos obstáculos, enfrentados al traducir el humor, el traductor utiliza técnicas y estrategias para obtener la funcionalidad de una lengua a otra. Ya, en la traducción de los chistes, el traductor no demuestra conocimiento profundizado en las dos lenguas, para buscar opciones que proporcionen la funcionalidad del texto, observando los elementos que componen la comicidad del texto. Verificamos que los términos cambian de significado a cada escena dentro del mismo contexto, lo que puede dificultar la comprensión y asimilación de la lengua extranjera por un aprendiz.

Palabras-clave: Funcionalismo. Traducción audiovisual. Traducción del humor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Chavo con la garrotera.....	35
--	----

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1	Chiste 1: Chavo intenta recuperar la moneda de Kiko que está con Chilindrina	30
Cuadro 2	Chiste 2: Doña Florinda y Don Ramón están peleando, cuando los chicos llegan de la escuela contando lo que ocurrió en la escuela.....	34
Cuadro 3	Chiste 3: Profesor Jirafales intentar ayudar al Chavo que está inmóvil a causa de la garrotera.....	38
Cuadro 4	Chiste 4: Los chicos están tocando canciones distintas al mismo tiempo.....	40

SUMARIO

1	INTRODUCCIÓN.....	10
2	LOS ESTUDIOS DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DESDE UNA MIRADA FUNCIONALISTA.....	12
2.1	Traducción del humor en los subtítulos interlingüísticos.....	15
2.2	Traducción de los chistes en el Chavo del Ocho: una perspectiva funcionalista.....	20
3	METODOLOGÍA.....	26
4	ANÁLISIS DE LOS DATOS.....	27
5	CONCLUSIÓN.....	41
6	REFERENCIAS.....	43

1 INTRODUCCIÓN

La actividad traductora, de forma general, constituye un proceso complejo que involucra un abanico de elementos, como el acercamiento con las lenguas, los contextos sociales, políticos y culturales que influyen directa o indirectamente en la funcionalidad de la versión traducida. Además, el discernimiento del traductor es esencial para decidir entre una traducción llamada literal¹ o la necesidad de recrear o adaptar, entre otros recursos.

Las teorías recientes apuntan para la importancia del tipo de formulación verbal del elemento causador del humor. En la traducción del humor, existe la importancia que la estructura lingüística posee para la comprensión de la función humorística. Traducir un chiste exige aún más del traductor, porque el elemento cómico depende de las construcciones lingüísticas, de los significados metafóricos y abstractos, del absurdo o surrealista.

La motivación inicial para esta investigación surgió con las teorías estudiadas en la asignatura de traducción, en la que trabajábamos con textos literarios y textos periodistas. Después, observando, en las personas, el encantamiento que les causa ver la serie El Chavo del ocho de Roberto Gómez Bolaños, descubrimos nuestro objeto de estudio. Hemos buscado investigaciones sobre eso y nos sorprendemos sobre la importancia de la serie el Chavo del ocho en Brasil, el éxito y el marco que representa en la televisión brasileña, sobreviviendo a los tiempos modernos y como la traducción audiovisual posibilita la inclusión y acceso a conocimientos que aún son extranjeros. Incentivando el aprendizaje acerca de otros pueblos, sus culturas, sus lenguas y motivando las personas a ampliar sus horizontes. Por eso, justificamos nuestra investigación por haber la necesidad en analizar cómo se traducen, al portugués de Brasil, los chistes mexicanos que poseen contextos culturales distintos de los nuestros, utilizando las técnicas de la Traducción Audiovisual.

Analizaremos el corpus bajo, la traducción del humor de los subtítulos desde una perspectiva funcional. De este modo, visamos contribuir para el área de la traducción Audiovisual (subtitulado) y los estudios sobre la traducción del Humor, a partir de los análisis de los chistes y sus traducciones. Para ello, los objetivos de esta investigación son: a) examinar los contextos de producción en las dos lenguas; b) verificar si las traducciones transponen las funciones de una lengua a otra; c) analizar las opciones elegidas por los traductores, al traducir los chistes.

¹ Comprendo la expresión como “**probabilidad de la traducción** [...] que va de la simple **transposición *ipsis literis*** a la **transposición con alteraciones impuestas** por la diversidad” entre las lenguas (COSTA, 1996, p. 87).

Esta investigación está organizada de la siguiente forma: 1. Introducción – presenta el tema propuesto, relata los objetivos, justifica la elección del tema y objeto del estudio, trae una breve discusión teórica sobre el humor y expone la organización del trabajo; 2. Los estudios de traducción audiovisual desde una mirada funcionalista – contiene la fundamentación teórica: las normas y peculiaridades de la TAV, más específicamente, de los subtítulos, aporta las teorías de la traducción del humor y sus particularidades y un breve resumen de la serie El Chavo del Ocho y de los portes de la traducción funcionalista; 3. Metodología – explica el corpus y los criterios para su elección; 4. Análisis de los datos - expone el análisis de los chistes; 6. Conclusión – presenta la conclusión del trabajo.

2 LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DESDE UNA MIRADA FUNCIONALISTA.

La globalización impulsa la expansión de los medios de comunicación para todos los niveles sociales. Con eso, la lengua y la cultura de los pueblos se tornaron conocidas por el mundo a través de la televisión e internet. De acuerdo con Mayoral (2001), los estudios de traducción audiovisual se originaron en el estudio de la traducción cinematográfica. La incorporación de la traducción para televisión y vídeo llevó a la introducción de la denominación traducción audiovisual - TAV. La traducción audiovisual incluye diferentes tipos de traducción – doblaje, subtulado, traducción simultánea, narración – para diferentes géneros audiovisuales: ficción, documentales, publicidad, telediarios, etc. Además de la forma habitual para las películas en cine y televisión, en display electrónico, continuo para telediarios, para sordos, o, aún, en productos multimedia (con efecto karaoke, subtulado de transcripción, en lugares diferentes de pantalla). El subtulado se puede generar electrónicamente, mediante ordenador.

La Traducción Audiovisual es la más reciente modalidad de traducción e investiga las estrategias utilizadas por los traductores en el proceso de subtulación (entre otros), que es utilizada en esta investigación, o sea, la transmisión oral o escrito de una lengua de partida a una lengua de llegada. Ese proceso es determinado por la diversidad lingüística, social, histórica, cultural y las restricciones del medio audiovisual. De acuerdo con Joia (2004), la TAV está relacionada a la traducción de productos, en los cuales el mensaje verbal está compuesto por sonido e imagen, con el papel de comunicar un mensaje, a través de la utilización de estos dos elementos.

Conforme Chiaro (2009), entre las diversas modalidades de la TAV, el doblaje y el subtítulo son las más comunes, enfatizando que la primera forma parte de un proceso en el que se utiliza el canal acústico para fines de la Traductología, mientras que el segundo es la traducción escrita que se pone en la pantalla dentro de los límites impuestos por las normas de la TAV.

Los subtítulos son el enfoque de nuestra investigación, ellos se caracterizan por ser el texto escrito exhibido en la imagen de la película a otro tipo de contenido, que permite al público tener acceso a la traducción y al audio original simultáneamente. Es considerada una forma muy específica de traducción, por poseer algunos factores limitadores como, por ejemplo, el hecho de sincronizar sus tres componentes básicos como la imagen, el tiempo de

habla de cada personaje y el texto escrito, que precisan estar sincronizados para que se pueda alcanzar el resultado deseado, es decir, el rápido entendimiento del espectador. (CAMARGO, 2013, p. 5).

Duro (2001, p. 277) afirma que el subtítulado está compuesto de cinco pasos:

1. localización: acción de localizar y marcar todos los puntos de entrada y salida de los subtítulos de una película para, posteriormente, encajar la traducción en ellos. Esto generalmente es hecho por los laboratorios, aunque a veces el propio traductor lo hace (se debe cobrar aparte).
2. traducción.
3. adaptación: proceso según el que se adapta la traducción a la longitud y dimensión de los subtítulos.
4. simulación: se simula la impresión de los subtítulos sobre una copia en video de la película. Tras los otros tres pasos, el traductor debe asistir la simulación de los subtítulos en un monitor para hacer las últimas correcciones.
5. impresión: sistema que graba los subtítulos a través de procesos químicos (en desuso) o con rayo láser (más actual). La impresión es irreversible y es el último proceso.

Dutra (2008, p. 22) explica que “el subtítulado es, por definición, mucho más dinámico y fugaz. Es un texto que va a ser leído rápidamente (y, posiblemente una única vez), y, dentro de una red de otras informaciones visuales y auditivas, cumple solo un papel de apoyo”. Según Araújo (2006), el subtítulado debe de poseer en un bloque de texto, solamente 2 líneas de 2 segundos como máximo, en otras palabras, cada subtítulado de dos líneas solo podrá permanecer por 4 segundos en la pantalla, que en el caso del subtítulado con 1 palabra, su permanencia será de 1,5 segundos.

Martínez (2007) expone que algunos de los parámetros técnicos que deben ser seguidos por los traductores, específicamente, en el contexto de la producción de subtítulados para la televisión, están relacionados, principalmente, a la cantidad de caracteres por línea y al tiempo de exposición del subtítulado en la pantalla, que, en el mercado brasileño actual, está entre 4 (mínimo) y 6 (máximo) segundos.

Teniendo en cuenta la recepción del texto traducido, la teoría funcionalista de la traducción, elaborada por Vermeer y Reiss, quiso subrayar la importancia de la función del texto traducido en la cultura meta, que, según Vera (2001), se convierte en el elemento extratextual más importante, es decir, el que determina prácticamente todas las estrategias del traductor. La importancia de dicha función se deriva del carácter del encargo de las traducciones en general, por lo que, en su definición, cobra un papel destacadísimo del

receptor de la traducción. En el caso de la subtitulación, la aplicación de la teoría del escopo puede contribuir a explicar, sobre todo, la elección de una u otra opción de traducción.

En TAV, se trabaja con un lenguaje prefabricado, o sea, el plan es elaborado de forma escrita para simular el habla espontánea. De acuerdo con Chaume (2004, p. 168) y Martínez Sierra (2008, p. 35), ese lenguaje se encuentra en un camino intermediario entre el discurso oral espontáneo y el escrito (elaborado). Chaume (2004, p. 15) aporta que el texto audiovisual:

Es un texto transmitido a través de dos canales de comunicación, del canal acústico y del canal visual, y cuyo significado es elaborado y construido a partir de la confluencia e interacción de los diversos códigos de significación, no solo del código lingüístico. Los medios de transmisión son, también, diversos e incluyen la grande pantalla del cine, la televisión, la computadora personal, el reproductor de video y de DVD, etc.

La traducción audiovisual reúne información verbal (escrita y oral) y no verbal, codificada a través de sistemas (códigos de significación). Para Chaume (2004, p. 17), los códigos de significación son sistemas adoptados convencionalmente por una comunidad cultural con sus propias reglas y que transmiten ciertos significados acordados entre la comunidad como semáforos, lengua de señas, códigos paralingüísticos, etc.

Mayoral (2001, p. 34-36) presenta las cuatro peculiaridades de la TAV que la torna una actividad traductora, así como un ámbito de estudio independiente:

- a) la comunicación es desarrollada en los canales auditivo y visual con signos de diferentes tipos (imagen en movimiento, imagen fija, texto, dialogo, narración, música y ruido), el que obliga a realizar un trabajo de sincronización y ajuste;
- b) la traducción no es hecha únicamente pelo traductor, pero es modificada pelo director de doblaje o subtitulado, por los ajustadores y, aún, por los actores en el proceso de doblaje, etc.;
- c) en determinados casos, el espectador recibe un producto audiovisual en dos o más lenguas distintas de forma simultánea (por el mismo canal o por canales diferentes);
- d) la traducción audiovisual cuenta con una serie de convenciones propias del producto traducido y por el espectador.

Agost (1999, p. 15) explica, incluso que, por posee características propias, la traducción audiovisual exige conocimientos especiales del profesional (por el contenido, limitaciones y técnicas particulares utilizadas), pues tiene un código oral (las voces que oímos), un código escrito (los planes) y un código visual (las imágenes). Por ello, Agost (1999, p. 80-93) divide la TAV en cuatro géneros: dramático (películas y series de televisión),

informativo (documentarios, reportajes, entrevistas), publicitario (anuncios, propagandas, campañas) y de entretenimiento (programas de humor). Nuestro objeto de estudio (episodios) constituye un tipo de texto audiovisual del género de entretenimiento.

Según Chaume (2004, p. 80), el interés (la empresa de la televisión, cine, festivales de cine, etc.) encarga a un estudio el subtítulo y ese procura a un traductor para la traducción, adaptación (síntesis de la información) e inserción del subtítulo. Chaume (2004, p. 82) añade que, a veces, el estudio posee el profesional responsable por la sincronización (inserción del subtítulo de acuerdo con la imagen del texto original), pero ese técnico no conoce la lengua meta. Por eso, puede realizar un trabajo totalmente intuitivo, de modo a perder cualidad y coherencia narrativas. Además, ni siempre el traductor recibe el guión de la película, el tiempo, generalmente es escaso y él debe seguir las pautas estipuladas por la empresa y por el cliente en relación con la durabilidad del subtítulo (cuanto menos caracteres, mejor la lectura para el espectador, pero más complejo para el traductor sintetizar el texto).

En la próxima sección, presentaremos las teorías del humor que nortearán nuestro análisis.

2.1 La Traducción del humor en los subtítulos interlingüísticos.

De acuerdo con Rosas (2002, p. 25):

Antes de cualquier otra consideración, será preciso establecer una distinción entre el cómico (el “que hace reír por ser divertido o ridículo, burlesco” [Na1999]) y el espirituoso (“el que tiene o denota espíritu, gracia, vivacidad” [NA 1999]). Por provocar la risa, son conceptos muchas veces considerados intercambiables. No obstante, como ya llama la atención Bergson (1983, p. 61), “será cómica tal vez la palabra que nos haga reír de quien la pronuncie, y espirituosa cuando nos haga reír de un tercero o de nosotros”. Entonces, cuando reímos de nuestro interlocutor (porque él hizo o dijo algo ridículo), nosotros: a) no nos identificamos con él, b) somos superiores a él. Ya cuando reímos con nuestro interlocutor (porque él dice algo espirituoso acerca de sí mismo, de nosotros o de un tercero), nosotros: a) nos identificamos con él, b) no podemos ser, por lo tanto, ni superiores ni inferiores a él. Eso puede ocurrir porque, en cuanto la relación cómica, son suficientes dos elementos (observado y observador) entre los cuales se exige distanciamiento, en la espirituosa habrá tres: el observador comunica aquello que sabe de lo observado (que, independiente de ser él propio o el receptor del mensaje, es funcionalmente el segundo elemento en la relación) a un tercero que provoca la risa a través de la identificación y de la complicidad en la observación compartida^{2, 3}.

² Traducción nuestra.

³ Antes de qualquer outra consideração, será preciso estabelecer uma distinção entre o cômico (o “que faz rir por ser engraçado ou ridículo, burlesco” [NA 1999]) e o espirituoso (o “que tem ou denota espírito, graça,

Sobre la traducción del humor, haciendo una breve comparación entre el humor y la traducción, vemos algunas similitudes: los dos son muy dependientes del sentido (la semántica) y de carácter multidisciplinar. Son fundamentales muchos saberes de diversas áreas para la producción, comprensión y traducción de textos humorísticos. Sin embargo, los estudios sobre la traducción están más adelantados que los estudios del humor, porque no son tan estudiados en medios académicos, pues están asociados a situaciones informales y presentan lenguaje poco académico, y, tal vez, por eso, sufren prejuicio de los investigadores. En las palabras de Possenti (1998, p. 25):

Cuando alguien dice que estudia chistes, el primer efecto que produce es, aún la sonrisa. Es una lástima que sea así, porque los chistes forman parte de un material muy interesante. Por varios motivos. En primer lugar, los chistes son interesantes para los estudios porque prácticamente solo hay chistes sobre temas contradictorios. [...] En segundo lugar, porque los chistes operan fuertemente con estereotipos. [...] En tercer lugar, los chistes son interesantes porque son siempre vehículo de un discurso prohibido, subterráneo, no oficial, que no se manifestaría, tal vez, a través de otras formas de copilar los datos, como entrevistas^{4,5}.

Freud (1977) vislumbrando, en el humor, un importante papel en la vida psíquica del individuo, lo analizó del punto de vista de sus trazos constitutivos y, principalmente, de su función. Rosas (2002) demuestra que, en la construcción del chiste, los procesos son básicamente análogos a los que se verifican en la elaboración onírica: en ambos los casos, encontramos condensaciones, dislocamientos, unificaciones, representaciones (antinómicas, por lo homogéneo o conexo, indirectas) y omisiones. Además, todos los procesos son caracterizados por una fuerte tendencia a la economía.

vivacidade” [NA 1999]. Por provocarem o riso, são conceitos muitas vezes considerados intercambiáveis. Porém, como já chamara a atenção Bergson (193, p. 61), “será cômica talvez a palavra que nos faça rir de quem a pronuncie, e espirituosa quando nos faça rir de um terceiro ou de nós”. Desse modo, quando rimos *de* nosso interlocutor (porque ele *fez* ou *disse* algo ridículo), nós: a) não nos identificamos com ele e b) somos superiores a ele. Já quando rimos *com* nosso interlocutor (porque ele *disse* algo espirituoso acerca de si mesmo, de nós ou de um terceiro), nós: a) nos identificamos com ele e b) não podemos ser, portanto, nem superiores nem inferiores a ele. Isso pode ocorrer porque, enquanto na relação cômica bastam dois elementos (observado e observador) entre os quais exige distanciamento, na espirituosa há de haver três: o observador comunica aquilo que sabe do observado (que, independente de ser ele próprio ou o receptor da mensagem, é funcionalmente o segundo elemento na relação) a um terceiro. O observador se torna, portanto, o emissor de uma mensagem sobre a situação ou o indivíduo cômico (o observado) que visa a aliciar o receptor, provocando-lhe o riso através da identificação e da cumplicidade na observação compartilhada (ROSAS, 2002, p. 25).

⁴ Traducción nuestra.

⁵ Se você diz a alguém que estuda piadas, o primeiro efeito que produz ainda é o riso. É uma pena que seja assim, porque as piadas são de fato um tipo de material altamente interessante. Por várias razões. Em primeiro lugar, as piadas são interessantes para os estudiosos porque praticamente só há piadas sobre temas controversos. [...] Em segundo lugar, porque piadas operam fortemente com estereótipos. [...] Em terceiro lugar, as piadas são interessantes porque são sempre veículo de um discurso proibido, subterráneo, não oficial, que não se manifestaria, talvez, através de outras formas de coletas de dados, como entrevistas (POSSENTI, 1998, p. 25).

Freud (1977, p. 21-22) cita el pensamiento de Lipps (1898) con relación al chiste:

[...] un chiste es algo cómico de un punto de vista enteramente subjetivo [...] algo que nosotros producimos y que se vincula a nuestra actitud, y delante de que mantenemos siempre una relación de sujeto, nunca de objeto, ni mismo objeto voluntario [...] es cualquier evocación consciente y bien sucedida de lo que sea cómico, sea la comicidad debida a la observación o a la situación (apud LIPPS, 1898)^{6,7}.

Con respecto a la función, Freud (1977) concluye que, de la misma forma que el sueño, el chiste se destina a la producción del placer. Así, constituye un proceso de defensa que, al contrario del recalque, es saludable porque permite el acceso al consciente de los contenidos asociados al sentimiento penoso que lo da la oportunidad, encontrando una forma de convertir en placer la energía psíquica preparada para el investimento en el desplacer. El autor reconoce la existencia de lo que denominó “chiste inocente”: aquel que, no visando substituir la acción, contiene en si mismo su fin, o sea, no tiene que ocultar un contenido recalcado, un tabú o interdicto.

Entonces, podemos concluir que ese chiste deriva de la manipulación del propio lenguaje, ya que el ser humano manifiesta una clara tendencia a jugar con los sonidos:

Cualquiera que haya observado el comportamiento de los bebés percibirá de su aparente placer en la imitación de los sonidos y su frecuente repetición. [...] La tendencia y aparente placer en el acto de repetir, sean los simples sonidos de vocales, sean los ruidos más complejos de las sílabas formadas. Esta búsqueda por la “satisfacción en la repetición” es de continuidad tan interrumpida y de naturaleza tan simple que me parece probable ser de las primeras vivencias al subir al nivel del inconsciente, o sea, recordables y volitivamente manipulables. [...] Ciertamente es que, de ese primordial, nos pasa a acompañarnos durante toda la vida a la decurrente opción de placer mental (MELLO, 2000, p. 59-60)^{8,9}.

Llevando en consideración esa cuestión, la teoría de los dos scripts, que fue propuesta por Raskin (1985), intentar explicar la competencia humorística de los hablantes

⁶ Traducción nuestra.

⁷ [...] um chiste é algo cômico de um ponto de vista inteiramente subjetivo [...] algo que nós produzimos e que se liga a nossa atitude como tal, e diante de que mantemos sempre uma relação de sujeito, nunca de objeto, nem mesmo objeto voluntário [...] é qualquer evocação consciente e bem sucedida do que seja cômico, seja a comicidade devida à observação ou à situação (apud LIPPS, 1898).

⁸ Traducción nuestra.

⁹ Qualquer um que tenha observado o comportamento de bebês se dará conta do seu aparente prazer na imitação de sons e na sua frequente repetição. [...] A tendência e aparente prazer no acto de repetir, sejam os simples sons de vogais, sejam os ruidos mais complexos de sílabas formadas. Esta busca de “satisfação na repetição” é de continuidade tão ininterrupta e de natureza tão simples que me parece provável ser das primeiras vivências a subir ao nível consciente, isto é, cedo recordáveis e volitivamente manipuláveis. [...] Certo é que, desses primórdios, passa a acompanhar-nos durante toda a vida a decorrente opção de prazer mental (MELLO, 2000, p. 59-60).

nativos de una lengua, según la cual un texto humorístico tiene necesariamente dos scripts. Esos scripts, aunque necesariamente distintos y opuestos, tienen que ser compatibles (FRANCIO Y BRANDÃO, 1998, p. 9).

La idea de “competencia humorística” aquí considerada, proviene de la noción de competencia lingüística, aportada por Chomsky (1965), que se basa en el presupuesto de que el hablante de una lengua es capaz de distinguir las sentencias gramaticales de las no gramaticales. De este modo, él será igualmente capaz de decir si un texto es divertido o no. Ya la noción de script (ruta), proviene de la psicología y había sido posteriormente adoptada en las áreas de la inteligencia artificial y lingüística.

Un script se define como un haz de informaciones sobre un determinado asunto o situación, como rutinas consagradas y modos difundidos de realizar actividades, consistiendo en una estructura cognitiva internalizada por el hablante que le permite saber cómo el mundo se organiza y funciona. Aunque establezca una distinción entre script dependientes de información puramente lingüística (conocimiento lexical) y aquellos que dependen de la información enciclopédica (conocimiento de mundo), Raskin (1985) los presenta indistintamente como ligados por enlaces de la naturaleza semántica (sinonimia, antonimia, homonimia, paronimia, etc.), formando redes.

Así, el autor propone que un texto que puede ser caracterizado como humorístico, es compatible integral o parcialmente, con dos scripts que se oponen en un sentido especial, como por ejemplo: real/no real, bueno/malo, no sexual/sexual etc. Esa oposición – que configura lo que podemos llamar de bitextualidad – tiene la economía uno de sus mayores requisitos.

Al retomar el tema en 1987, Raskin llevó en consideración el componente pragmático, definiendo como condiciones exigidas para la configuración de un chiste:

- a) un cambio del modo de comunicación bona-fide para el modo no bona-fide de contar chistes;
- b) el texto considerado chistoso;
- c) dos scripts parcialmente superpuestos compatibles con el texto;
- d) una relación de oposición entre los dos scripts;
- e) un gatillo, obvio o implícito, que permite pasar de un script a otro.

Rosas (2002) comenta los acrecidos hechos a la teoría propuesta en 1985, representados por las condiciones a) y e). Recuerda, por un momento, aquello que Grice definió como principio de cooperación: contribuya para la conversación conforme lo exigido, en el momento en que ella ocurra, por el objetivo o rumbo del cambio verbal de que usted esté

participando. El principio de cooperación implica cuatro sub principios, conocidos como máximas conversacionales de Grice y clasificados en término de:

1. relación: sea pertinente
2. cualidad: a) no diga algo que usted considere falso
b) no diga nada que sea susceptible de comprobación
3. cantidad: a) torne su contribución tan informativa cuanto necesaria (a los objetivos del intercambio en cuestión)
b) no torne su contribución más informativa que el necesario
4. modo: a) evite oscuridad
b) evite ambigüedad
c) sea conciso
d) sea organizado (Grice, citado por Coulthard 1989, p. 31)

Teniendo en cuenta esos elementos, Rosas (2002, p. 32) explica que

al contrario de representar propiamente una transgresión al principio de cooperación, el cambio del modo de comunicación *bona-fide* (confiable) para el no *bona-fide* (no confiable) implica simplemente en el establecimiento de un nuevo tipo de contrato, cuyas reglas difieren de las que regulan la comunicación usual. La presuposición de que el texto humorístico (y, en especial, el chiste) establece una interacción no usual y hasta cierto punto, conflictiva – pues, en la mayoría de los casos, el objetivo del emisor es crear en el receptor una expectativa “falsa”, llevándole a optar por una interpretación que al final se revelará no pertinente – no justifica la visión del humor como violación de las máximas conversacionales que rigen la continuidad discursiva, pues, como ya observara el propio Raskin, el discurso humorístico no es simplemente una negación de la comunicación “seria”: él se apoya en un principio de cooperación particular, cuya base está en el cambio del modo de comunicación, que deja de ser *bona-fide* para tornarse no *bona-fide*^{10, 11}.

Así, como alternativa a las máximas de Grice, Raskin (1985, p.103) propuso lo que serían las máximas – el modo propio a la transmisión eficaz de un chiste:

1. relación: diga solo lo que sea pertinente al chiste
2. cualidad: diga solo lo que sea compatible con el universo del chiste
3. cantidad: de la información que sea estrictamente necesaria al chiste
4. modo: cuente el chiste con eficiencia.

¹⁰ Traducción nuestra.

¹¹ Ao invés de representar propiamente uma transgressão ao princípio de cooperação, a mudança do modo de comunicação confiável/*bona-fide* para o não confiável/não *bona-fide* implica simplesmente o estabelecimento de um novo tipo de contrato, cujas regras diferem daquelas que regulam a comunicação usual. A pressuposição de que o texto humorístico (e, em especial, a piada) estabelece uma interação não-usual e, até certo ponto, conflituosa – pois, na maioria dos casos, o objetivo do emissor é criar no receptor uma expectativa “falsa”, levando-o a optar por uma interpretação que no final se revelará não-pertinente – não justifica a visão do humor como violação das máximas conversacionais que regem a continuidade discursiva, pois, como já observara o próprio Raskin, o discurso humorístico não é simplesmente uma negação da comunicação “séria”: ele se apoia num princípio de cooperação particular, cuja base está na mudança no modo de comunicação, que deixa de ser *bona-fide* para tornar-se não *bona-fide* (ROSAS, 2002, p. 32).

Como en todas las situaciones comunicativas, las que involucran el humor implican una cooperación, o sea, es necesario que el telespectador identifique lo que está siendo propuesto y acepte las reglas, cumpliendo su parte en el contrato.

Cuanto al gatillo, Rosas (2002, p. 35) explica que:

las condiciones de Raskin consideran indispensables para la configuración del chiste – “un gatillo, obvio, o implícito, que permite pasar de un script a otro”: durante el proceso de combinación de scripts, ocasionalmente encuéntrase trechos de textos que son compatibles con más de una lectura, o sea, adecuados a más de un script – por ejemplo, despertar, desayunar y salir de casa puede que sea parte s del scripts de IR AL TRABAJO cuanto al de IR A LA PLAYA. La sobre posición de los scripts puede ser parcial o total, situación en que el texto será enteramente compatible con ambos los scripts. El elemento que promueve el pasaje de un script a otro es lo que Raskin llamó de trigger, el gatillo^{12, 13}.

En consonancia con lo expuesto, a partir de una perspectiva comunicativa, los funcionalistas Katharina Reiss (1971), Hans J. Vermeer (1986) y Christiane Nord (1991; 2004; 2007; 2009; 2012) proponen tratar la traducción de una manera funcional, o sea, de forma comunicativa y significativa para el lector/receptor, en términos culturales, sociales e históricos. Nord (2012) destaca la importancia en conocer los elementos socioculturales del público para la realización de un buen trabajo de traducción, de modo a ayudar en la comprensión del lector y tornar la lectura más agradable, lo que veremos en la próxima sección.

2.2 Traducción de los chistes en el Chavo del ocho: una perspectiva funcionalista.

El Chavo del ocho es una serie televisiva creada en la década de 70, en México, exhibida en la red Televisa y en 1984 por el SBT. Roberto Gómez Bolaños, conocido como “Chespirito”, interpretó el personaje principal Chavo, un niño huérfano de ocho años que vivía en un barril. Se convirtió conocido por escribir y producir episodios sencillos, didácticos y chistes inocentes.

La serie el Chavo del ocho es un éxito de, aproximadamente, tres décadas (1984) en la TV brasileña a base prácticamente de episodios repetitivos, y, además, posee el

¹² Traducción nuestra.

¹³ As condiciones que Raskin considera indispensáveis para a configuração do chiste – “um gatillo, óbvio ou implícito, que permite passar de um *script* a outro”: durante o processo de combinação de *scripts*, ocasionalmente encontram-se trechos de texto que são compatíveis com mais de uma leitura, isto é, adequados a mais de um *script* – por exemplo, levantar, tomar café e sair de casa tanto pode fazer parte do *script* de IR PARA O TRABALHO quanto do de IR A PRAIA. A sobreposição dos *scripts* pode ser parcial ou total, situação em que o texto será inteiramente compatível com ambos os scripts. O elemento que promove a passagem de um *script* a outro é o que Raskin chamou de *trigger*, o gatillo (ROSAS, 2002, p. 35).

escenario sin lujo alguno, actores que no necesariamente convencen en sus papeles y que aparentemente no fueron ajustados, chistes repetitivos y un toque de ingenuidad. Todo eso ha logrado éxito delante de los programas televisivos modernos y de la malicia explícita.

Sobre la cuestión cultural, en el proceso de la traducción, Vermeer (1986) hace especial hincapié en los siguientes aspectos: su dinamismo (puesto que focaliza la acción y conducta humanas); su integralidad (porque concibe la cultura como sistema complejo que condiciona cualquier acción o conducta humanas, incluyendo el uso del idioma); y el hecho de que se puede usar como punto de partida para enfoques descriptivos o prescriptivos a la especificidad cultural (VERMEER, 1986, p. 179).

Conforme propuesto por Leibold (1989, p. 110), en el ámbito de la traducción del humor, el mensaje:

requiere la precisa decodificación de un discurso humorístico en su contexto original, su transferencia para un ambiente distinto y, muchas veces, divergente en términos lingüísticos y culturales y su reformulación en un nuevo enunciado que tener éxito en la recaptura de la intención de la mensaje humorística original, suscitando en el público una reacción de placer y divertimento equivalentes.

Así, para que logremos una traducción funcional del humor, o sea, una aplicación del abordaje funcionalista de la teoría del escopo a la traslación de los textos humorísticos – que aquí se pretende realizar, deberemos obedecer las siguientes etapas, aportadas Rosas (2002, p. 50 y 51):

1. determinación del escopo: para efecto de las traducciones que propongo es considerado el público un hablante brasileño que se define como una abstracción, en el sentido que se debe dominar además de la norma culta, diversos otros tipos de registro (popular, regional, jerga, etc.). Por lo tanto, su conocimiento lingüístico será ideal. Además, se presume que posee el saber enciclopédico necesario a la comprensión de cualquier chiste que le sea presentado. Finalmente, deberá disponer de la suficiente tolerancia (se lee: apertura ideológica) para reír de los chistes más “políticamente incorrectos”. Hechas estas consideraciones, se define como escopo principal (finalidad/objetivo) de esta transacción específica es la reacción del placer y divertimento (traducido en la risa) del receptor final;
2. posible asignación previa, según el escopo fijado, de nuevos “valores” a las distintas partes del texto de partida: en el caso de los textos humorísticos que serán presentados en seguida, el criterio para la definición de los nuevos valores y de las modificaciones de ahí derivadas se basó en la detección inicial del gatillo y en el análisis de lo que este representa en relación con los demás elementos (lingüísticos y culturales) presentes en el texto. Como el objetivo o finalidad de la traducción, en este caso, es el mismo texto fuente (la risa del receptor), se mantiene en la función – lo que se exigió, por muchas veces, un cambio en el plan del modo, en la situación representada, etc. Los cambios resultantes de la aplicación del criterio arriba fueron efectuado durante el proceso de la traducción y, naturalmente, además de basarse en las imposiciones (y, es importante señalar, también en las ofertas/posibilidades) de la lengua cultura de llegada, cambian según cada caso;

3. realización del escopo: adoptada la manutención de la función en la acción traslativa, establecido el criterio de la evaluación de lo que importaba preservar o cambiar en cada parte del texto fuente, definidos en los nuevos “valores” e intuidas posibles expectativas del receptor final, se procede a la búsqueda de las alternativas en la lengua-cultura de llegada que permitiesen la obtención de un efecto análogo a lo que el texto (potencialmente) provoca en la lengua-cultura de partida. Se privilegiaron siempre aquellas cuya oferta informativa más se acerque del texto de partida^{14, 15}.

El factor esencial para el estudio del humor y de la traducción es la interpretación, la producción de sentido. Para Rosas (2002), actualmente se admite que la interpretación sea condicionada por contingencias culturales, económicas, sociales, ideológicas, históricas y por toda suerte de idiosincrasias. Este enfoque - que está sujeto a cambios - puede remeter a la noción de comunidad interpretativa. El teórico Stanley Fish utiliza este término para referirse al grupo social, económico, cultural ideológico etc., el cual el individuo se inserta y cuyos padrones de conducta sigue estableciendo los criterios que instituyen los objetos en relación con los cuales sus miembros pueden concordar (FISH, 1980, p. 338). Además, explica que la lectura, conforme sus asunciones interpretativas que a precedan, es capaz de producir significación independiente del texto en sí o la intención que el autor había pretendido.

¹⁴ Traducción nuestra.

¹⁵ 1. determinação do escopo: para efeito das traduções que proponho é considerado público-alvo um falante brasileiro que se define como uma abstração, no sentido de que deve dominar além da norma culta, diversos outros tipos de registro (popular, regional, gíria, etc.). Portanto, seu conhecimento linguístico será ideal. Além disso, presume-se que possua o saber enciclopédico necessário à compreensão de qualquer piada que lhe seja apresentada. Finalmente, deverá dispor de suficiente tolerância (leia-se: abertura ideológica) para rir das piadas mais “politicamente incorretas”. Feitas essas considerações, define-se como principal escopo (finalidade/objetivo) desta translação específica a reação de prazer e divertimento (traduzida no riso) do receptor final;

2. possível atribuição prévia, conforme o escopo fixado, de novos “valores” às distintas partes do texto de partida: no caso dos textos humorísticos que serão apresentados em seguida, o critério para definição dos novos valores e das modificações daí derivadas baseou-se na detecção inicial do gatilho e na análise do que este representa em relação aos demais elementos (linguísticos e culturais) presentes no texto. Como o objetivo ou finalidade da tradução, neste caso, é o mesmo do texto-fonte (o riso do receptor), manteve-se na função – o que exigiu, por vezes, mudança no plano da forma, na situação representada etc. As modificações decorrentes da aplicação do critério acima foram efetuadas durante o processo tradutório e, naturalmente, além de basear-se nas injunções (e, é importante frisar, também nas ofertas/possibilidades) da língua-cultura de chegada, variam conforme cada caso;

3. realização do escopo: decidida a manutenção da função na ação traslativa, estabelecido o critério de avaliação do que importava preservar ou alterar em cada parte do texto-fonte, definidos os novos “valores” e intuídas possíveis expectativas do receptor final, procedeu-se à busca de alternativas na língua-cultura de chegada que permitissem a obtenção de um efeito análogo ao que o texto (potencialmente) provoca na língua-cultura de partida. Privilegiaram-se sempre aquelas cuja oferta informativa mais se aproximasse do texto de partida (ROSAS, 2002, p. 50 y 51).

Con respecto a las características culturales, ellas han sido nombradas de “culturemas” por Vermeer y Witte (1990).

El “culturema” es un fenómeno cultural perteneciente a una cultura A, que es considerado como relevante por los miembros de esta cultura y que, comparado con un fenómeno social análogo en una cultura B, parece específico de la cultura A. Entendemos por analogía que los dos fenómenos puedan compararse bajo ciertas condiciones definibles. Por ejemplo, pueden ser diferentes en cuanto a la forma, pero parecidos en cuanto a su función (tren vs. coche vs. bicicleta) o vice versa (p.ej., “[to have] coffee” por la mañana en Inglaterra vs. “[tomar un] café” en España después de la comida vs. “Kaffee[trinken]” por la tarde, en Alemania). (VERMEER y WITTE, 1990, p. 137).

La cultura, en la teoría funcionalista, además, valor del lector, es otro punto que tiene un gran destaque en su investigación. En la concepción de Nord (1991), tener un largo conocimiento lingüístico no es el suficiente para producir una traducción funcional. Es necesario, también, tener conocimiento acerca del contexto cultural en el cual el texto fue producido, y, principalmente, sobre el contexto cultural de sus receptores, para que el texto pueda alcanzar su principal objetivo que es el de comunicar, un mensaje de manera funcional. En la propuesta nordiana, el autor del texto de partida que, antes era considerado como elemento principal, pasa a ser secundario. La atención está direccionada al lector y a su contexto socio-interaccional, de modo a cumplir la función del texto que es la de comunicar. O sea, el destinatario es lo más importante. En las palabras de Nord (1991, p. 11):

El dominio de la cultura fuente [por el traductor] debe le permitir reconstruir las posibles reacciones en un receptor del texto fuente [...], a medida que el dominio de la cultura de llegada le permite anticipar las posibles reacciones de un receptor del texto traducido, y verificar la adecuación funcional de la traducción que se produce^{16,17}.

Teniendo en cuenta esta cuestión, Rosas (2002, p. 59) afirma que:

el humor no se puede analizar en abstracto; es fenómeno que solo se configura en la relación entre un emisor y un receptor; es cuestión tanto de construcción como de recepción, lectura y procesamiento. Si, como recodan Bremmer y Roodenburg (s.d., p. 22), el humor cambia a largo plazo, en la diacronía, también cambia sincrónicamente, según el local, la situación y los involucrados. Además, conforme afirmaron Reiss y Vermeer, “no existe la (única forma de realizar una) traducción del texto; los textos meta varían dependiendo del escopo que se pretende alcanzar” (1996, p. 84, marcación de los autores) – y eso implica más que nunca cuando se refiere a la traducción del humor. En nuestro caso, además, el escopo de las

¹⁶ Traducción nuestra.

¹⁷ Citação original: “His command of the source culture (SC) must enable him to reconstruct a ST recipient [...], whereas his command of the target culture (TC) allows him to anticipate the possible reactions of a TT recipient and thereby verify the functional adequacy of the translation he produces.” (NORD, 1991, p.11).

traducciones funcionales propuestas es, en muchos aspectos, especial – pues, además de provocar en los lectores reacciones, en la medida de lo posible, análogas o equivalentes aquellas que los textos de partida pueden promover en su público, no deja de ser importante también demostrar, más que la propia viabilidad de la traducción del humor, la multiplicidad de las opciones que en ella puede haber^{18 19}.

La orientación funcional fue mencionada, por primera vez, por Katharina Reiss ([1971] 2000, 2002), quien considera el objetivo específico de una traducción como categoría especial de la crítica de traducción. La autora sostiene (aún en REISS, 1976) que la posibilidad de que el texto meta tenga que servir a objetivos distintos a los del texto base es la “excepción” a la regla de que la calidad de una traducción se evalúa, a base del criterio de equivalencia entre TB y TM. Nord (2002) señala que el método de traducción no está determinado necesariamente por la función del TB, sino más bien por la función pretendida del TM. Este axioma formará parte de la “regla del escopo”, formulada por Vermeer ([1978] 1983), y, más tarde, por Reiss y Vermeer ([1984] 1996), como módulo esencial de la Teoría del Escopo.

Según la teoría del Escopo o Skopostheorie, propuesta por Katharina Reiss y Hans Vermeer (1984), el principio primordial que condiciona cualquier proceso de traducción es la finalidad a la que está dirigida la acción traslativa que se caracteriza por su intencionalidad. Con eso, las decisiones del traductor dependen de la definición sí, en de lo que se va a traducir y de la estrategia de traducción. No obstante, el principio dominante de toda translación es su finalidad (REISS y VERMEER, 1996, p. 80). Nord (2002, p. 31) explica que:

la translación es la producción de un texto meta funcional y que mantenga una interdependencia con un texto base, especificada según la prospectiva función traslativa (escopo). Además, que la translación hace posible un acto comunicativo que, de otra forma, hubiera sido impedido por la existencia de barreras lingüísticas y culturales entre los comunicantes. Un texto se traduce, pues, para una situación meta específica con sus factores determinantes (receptor, lugar y tiempo de la recepción, etc.), en la que el texto meta debe cumplir una función precisa y que debe ser especificada con antelación. Puesto que el receptor meta confía en recibir un texto

¹⁸ Traducción nuestra.

¹⁹ O humor não pode ser analisado em abstrato; é fenômeno que só se configura na *relação* entre um emissor e um receptor; é questão tanto de construção quanto de recepção, leitura e processamento. Se, como lembram Bremmer e Roodenburg (s.d., p.22), o humor muda ao longo do tempo, na diacronia, ele também muda sincronicamente, segundo o local, a situação e os envolvidos. Além disso, conforme afirmaram Reiss e Vermeer, “não existe a (única forma de realizar uma) tradução de um texto; os textos-meta variam dependendo do escopo que se pretende alcançar” (1996, p. 84, grifo dos autores) – e isso implica mais do que nunca quando se trata de tradução de humor. No nosso caso, além do mais, o escopo das traduções funcionais propostas é, em muitos aspectos, especial – pois, além de provocar nos leitores reações, na medida do possível, análogas ou equivalentes àquelas que os textos de partida podem promover em seu público, não deixa de ser importante também demonstrar, mais que a própria viabilidade da tradução de humor, a multiplicidade de opções que nela pode haver (ROSAS, 2002, p. 59).

meta funcional, el traductor está obligado, moralmente, a responder a tal confianza (principio de funcionalidad).

O sea, el destinatario es lo más importante. Los puntos básicos son: el objetivo de la traducción y su función en la cultura meta. El objetivo comunicativo determinará el modo cómo se traducirá el texto. Esto es definido por el encargo de la traducción, mejor dicho, por la situación comunicativa.

3 METODOLOGÍA

Esta investigación es descriptiva de naturaleza cualitativa. Su objetivo es analizar, desde una mirada funcionalista, las opciones utilizadas por los traductores para realizar la traducción de los chistes de la serie El Chavo del Ocho, presentes en el subtítulo. Así, analizaremos si los traductores conocen y siguen las normas de la TAV y, aún examinaremos las estrategias y opciones que eligieron, al proponer la traducción de los chistes.

El corpus de investigación, por lo tanto, se constituye de los chistes que aparecen en el DVD El mejor del Chavo “Fue sin querer queriendo” de la Amazonas Filmes. Fue realizada la transcripción detallada de los chistes del subtítulo disponible en DVD, con el objetivo de realizar un análisis de las traducciones realizadas para el portugués de Brasil, a partir de las teorías de traducción, aportadas anteriormente.

Para el análisis de esta investigación, hicimos la identificación y la selección de 4 chistes. Los criterios para la elección de estos chistes fueron: (I) las formas más recurrentes en el subtítulo; (II) los que surgen en distintos contextos de habla; (III) las estrategias utilizadas por los traductores con el intento de lograr una comunicación funcional entre las dos lenguas (Español y Portugués), sin perder la comicidad y utilizando el lenguaje accesible, conforme Katharina Reiss (1971), Hans J. Vermeer (1986) y Christiane Nord (1991; 2004; 2007; 2009; 2012).

4 ANÁLISIS DE LOS DATOS

El corpus seleccionado para el análisis está organizado en cuadros con las categorías propuestas, en los cuales están disponibles los trechos del texto en la lengua de partida, seguidos por la traducción del texto en la lengua meta y el tiempo en el que fue reproducido en el subtítulo. Además, fueron expuestos los significados de cada chiste presentado, con la explicación de la técnica de traducción utilizada por el traductor, consideraciones teóricas y las posibles opciones. En la primera escena, como veremos en el episodio ‘Adivinanzas’, que fue traducido en el subtítulo por ‘A moeda perdida’, el autor Bolaños enfatizó el juego con las palabras, que es el gatillo para que el chiste ocurra, para nombrar el episodio.

Escena 1: Chilindrina ha encontrado la moneda que Kiko ha perdido y Chavo intenta recuperarla ya que Kiko dice que le va a regalarla. Chavo va al encuentro de Chilindrina.

Cuadro 01 – Chiste 1

Tiempo de entrada 00:14:16	Tiempo de salida 00:16:02
Audio original	Subtítulo PT-BR
Chavo: Chilindrina...	Chaves: Chiquinha...
Chilindrina: Oye Chavo tú sabes, ¿cómo se llama un animalito negro que camina por el suelo y tiene ocho patitas?	Chiquinha: Um minuto Chaves por um acaso sabe como se chama um animalzinho negro que anda pelo chão e tem 8 patinhas?
Chavo: Pues la hormiga.	Chaves: É a formiga.
Chilindrina: La hormiga que pega en la barriga.	Chiquinha: A formiga que bate na barriga.
Chilindrina golpea Chavo en la barriga, él sale llorando y cuenta lo que ocurrió a Kiko.	
Kiko: Ora Chavo...Tú pregunta a ella ¿cuales el animalito que no tiene patitas?	Quico: Ai Chaves... Vá até lá e pergunte para ela, qual é o animalzinho que tira o mel da flor?
Chavo: Pues la lombriz.	Chaves: O Beija-flor.
Kiko: Que te pega en la nariz.	Quico: Que te acerta o cheirador.
Chavo lleva un bofetón de Kiko y quiere retribuir, pero este último le convence a jugar con	

Chilindrina y recuperar la moneda.	
Chavo: Oye Chilindrina...	Chaves: Escute Chiquinha...
Chilindrina: ¿Qué?	Chiquinha: O quê?
Chavo: Espera un instantito.	Chaves: Espera um pouquinho.
Chavo va a Kiko y le dice que se olvidó.	
Kiko: ¿Cuáles el animalito que no tiene patitas?	Quico: Qual é o passarinho que tira o mel da flor?
Chavo: La lombriz.	Chaves: O Beija-flor.
Kiko: La que te pega en la nariz.	Quico: Que te acerta o cheirador.
Chavo se prepara para pelear con Kiko.	
Kiko: No Chavo, eso se lo hagas a Chilindrina.	Quico: Não Chaves, é o que tem que dizer... para a Chiquinha.
Chavo: Oye, Chilindrina.	Chaves: Olá Chiquinha.
Chilindrina: ¿Qué, Chavo?	Chiquinha: O quê, Chaves?
Chavo: Tú sabes ¿cómo se llama un animalito que no tiene patitas?	Chaves: Você sabe como se chama o animalzinho que tira a flor do mel?
Chilindrina: Pero tú no me lo dices Chavo que es el ciempiés.	Chiquinha: Mas você mesmo disse Chaves é o Papa-mel.
Don Ramón: No, no mi hijita. Es el ciempiés que tiene muchas patitas.	Seu Madruga: Não, não Chiquinha. É a abelha ou o maribondo.
Chavo: Aquí está.	Chaves: Você errou.
Chilindrina: Bueno, cualquiera puede equivocarse ocurre en las mejores familias sucede, ¿no es?	Chiquinha: Oras o que têm se erramos acontece nas melhores famílias.
Chavo: Sí, pero yo quiero que me diga otro animalito que no tiene patas.	Chaves: Pois eu quero que me diga outro animal que tira o mel da flor.

Chilindrina: El perito.	Chiquinha: El elefante.
Chavo: El que te...	Chaves: Que te...
Chavo: No, el perro ni si quiere tiene pata.	Chaves: Não, o elefante não sabe voar.
Chilindrina: Pero yo digo un perro coco.	Chiquinha: Mas estou falando do elefante Dumbo.
Chavo: No, yo digo otro animal que no tiene patas.	Chaves: Não, falo de outro animal que também come mel.
Chilindrina: Entonces, ¿cuál es?	Chiquinha: Então qual?
Chavo: La lombriz.	Chaves: O Beija-flor.
Chilindrina: Que te pega en la nariz.	Chiquinha: Que te acerta o cheirador.

Fuente: elaborada por la autora.

Aquí, el elemento verbal y no verbal es primordial a la situación que causa el efecto humorístico, es un tipo de humor que depende de los factores lingüísticos como la rima y los extralingüísticos como los gestos. La rima, de acuerdo con el DRAE (2014), es la identidad de sonidos vocálicos y consonánticos, o solo vocálicos, a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos. En este chiste, fue utilizado el efecto sonoro de la rima causado por la rima silábica que, según el DRAE (2014), es constituida de la sílaba que está integrada por el núcleo y la coda como en la secuencia ‘lombriz’ y ‘nariz’ (-riz) en la versión española y en portugués de Brasil, ‘beija-flor’ y ‘cheirador’ (-or). El traductor optó por no traducir el término ‘nariz’ del español por ‘nariz’ del portugués de Brasil, que es la opción lógica y económica, ya que hay equivalentes en las dos lenguas. No obstante, el traductor prefiere mantener el mismo efecto sonoro en el chiste de llegada. Puesto que una traducción literal no haría sentido por cuenta de la lombriz (‘minhoca’ en portugués que no rima con nariz), es decir, se perdería la rima que era la base del efecto de la comicidad, en este caso, cadena melódica. Por otro lado, el término ‘cheirador’ hace referencia al órgano sin perder la comicidad y la funcionalidad del chiste.

Para Rosas (2009), el gusto por la sonoridad de la rima nos trae. Esta aproximación entre palabra y juguete tiene un trazo lúdico presente en la manipulación de las palabras, con el objetivo de obtener de este modo el efecto agradable del ritmo o de la rima. Bolaños utiliza los sonidos en la construcción de sus chistes (como vimos en el cuadro 01) y

de sus personajes. Por ejemplos; el llanto del Chavo del Ocho (¡pipipi!), de la Chilindrina (wee wee weee), de Kiko (arrrr) y, aún, cuando enojan al Profesor Jirafales este grita "¡Ta,ta,ta,tá!".

El autor utiliza los gestos involucrados con la lingüística, formando dos scripts objetivando la comicidad de la escena. Al final de este chiste, el personaje Chavo del ocho lleva un bofetón en la región de la nariz que representa el lenguaje no verbal involucrado con la sonoridad del chiste, formando los componentes necesarios para el gatillo. Así, consigue la sonrisa de los telespectadores.

Por eso, este chiste ejemplifica la teoría del escopo de Nord y Vermeer, que toda traducción depende del fin u objetivo del texto en la cultura meta, cuya finalidad es hacer reír a los telespectadores. Uno de los factores que determinan el objetivo de una traducción es el receptor del texto de llegada que es un público que ve la televisión abierta compuesta por personas de diversas edades y que el texto cumpla con la función comunicativa, bajo las condiciones de la cultura meta. El traductor, al mantener la misma intención comunicativa, adecuando el juego de la sonoridad de las palabras, mantuvo el respecto al autor y la intencionalidad original de su texto en la cultura meta. En la propuesta nordiana, se observa la funcionalidad (la aptitud del texto para un determinado fin) y la lealtad (el respecto a las expectativas de los lectores en la cultura meta). Considerando la funcionalidad y la lealtad, podemos verificar que algunos elementos del chiste 1 permanecieron, utilizando la traducción literal, ya que los términos tienen el mismo valor semántico en las dos culturas hermanas y que otros sufrieron una adaptación fonológica del texto base a las condiciones lingüísticas de los receptores de la cultura meta. Así, el traductor logra una comunicación intercultural.

No es característica del traductor mantener la misma traducción para el mismo término, por ejemplo, el verbo ‘pega’ fue traducido por ‘bate’ y ‘acerta’ dentro del mismo contexto. Por otra parte, ‘animalito’ fue traducido por ‘animalzinho’ (tres veces) y por ‘passarinho’ (una vez). Para los brasileños, la construcción, ‘qual é o passarinho que tira o mel da flor?’ es más fácil de ser comprendida y asimilada que ‘qual é o animalzinho que tira o mel da flor?’, o sea, es más usual la primera relación que la segunda, porque forma parte de su conocimiento de mundo que la relación del colibrí con la flor.

Además, el traductor realizó la sincronía del texto hablado con el texto escrito de modo a mantener una relación agradable, para ayudar en la comprensión del lector/receptor, y, al mismo tiempo, respetar otro elemento de gran importancia en la TAV, a saber: el tiempo

que cada subtítulo debe mantenerse en la pantalla. Sobre esta cuestión, Duro (2001) afirma que los subtítulos solo pueden quedar un determinado tiempo en la pantalla; y, también que los traductores deben tener en cuenta aspectos como la cantidad de líneas y caracteres de los subtítulos.

De acuerdo con Araújo (2006), el tiempo disponible para cada tipo de subtítulo en los medios audiovisuales está regido por tres factores: la cantidad de texto, la velocidad de la lectura de los telespectadores y los intervalos entre los subtítulos. Díaz Cintas (2003), al hablar de los subtítulos, completa que

cada una de las dos líneas de un subtítulo no puede exceder de los 28 a 40 caracteres y espacios, dependiendo de los criterios de la distribuidora o estudio de subtitulado. El número mágico suele ser 35. [...] En formato de video o DVD, el número es de unos 32 a 35 caracteres. (DÍAS CINTAS, 2003, p. 149).

La traducción empleada en el subtítulo sigue uno de los pasos de la subtitulación que Duro (2001, p. 292) considera importante: la localización. Según el autor, “es la acción de marcar todos los puntos de entrada y salida de los subtítulos de una película para, posteriormente, encajar la traducción a ellos”. (DURO, 2001, p. 292). Podemos observar, que en este caso, el subtitulador cumple, de forma adecuada, el tiempo de la imagen, hasta el fin del habla del personaje. Conforme Gorovitz (2006), es de gran importancia que haya una concordancia de entrada y salida de los subtítulos, pues estos deben surgir en la pantalla en el momento exacto del habla del actor, de modo a cumplir la dinámica de la escena.

En el episodio Desaparición de peces o ‘Peixe crú faz bem para memória’ en la versión brasileña, el tema recurrente es el desaparecimiento de los peces de colores de D. Ramón que cree que el gato de Doña Florinda los está comiendo, pero, al final, el telespectador descubre que es el Chavo que está comiéndolos. En las escenas, los chicos están estudiando y, por eso, el traductor utilizó la referencia que los peces son buenos para la memoria a causa del omega 3. Este episodio presenta la palabra garrotera, a que en tres escenas secuenciadas, con distintas traducciones en el subtitulado.

Escena 2: Doña Florinda y Don Ramón están peleando cuando los chicos llegan de la escuela contando lo que ocurrió en la escuela.

Cuadro 02 – Chiste 2

Tiempo de entrada 00:19:54	Tiempo de salida 00:20:13
Audio original	Subtítulo PT-BR

Doña Florinda: Y, ¿cómo se fue en escuela tesoro?	Dona Florinda: E como foi na escola tesouro?
Kiko: Muy bien mami... es que el Chavo del ocho estropeó todo.	Quico: Muito bem, mamãe tudo ia bem, mas o Chaves estragou tudo.
Chilindrina: Y pero él no tuvo la culpa lo que pasa que le dio la garrotera.	Chiquinha: É mas ele não teve culpa, a culpa foi do piripaque.
Don Ramón: ¿El qué?	Seu Madruga: Do quê?
Chilindrina: La garrotera.	Chiquinha: Do piripaque.
Don Ramón: Pero, ¿qué?	Seu Madruga: Mas o que é isso?
Kiko: Que se queda así trabado así, bien abarrotado así.	Quico: Piripaque, é quando o Chaves ficou assim duro sem se mover.

Fuente: elaborada por la autora.

En este chiste, hay la presencia muy fuerte de la comunicación gestual que proviene de los teatros griegos y de la lingüística como un soporte al chiste. Rosas (2002) comenta que la relación cómica es, por consiguiente, una relación directa, que puede incluso prescindir del verbal, es el caso de la risa provocada por la mímica, por la visión de alguien que pisa en la cáscara del plátano y que se cayó sentado en el suelo.

En el doblaje, se combina lo abstracto del lenguaje humano con lo concreto de la imagen. El resultado de estos sometimientos y combinaciones es un estilo de lenguaje al que llamamos audiovisual. Para algunos autores, este tipo de lenguaje hay que estudiarlo por separado, estableciendo dos clasificaciones: el lenguaje auditivo y el lenguaje visual. Para otros, en cambio, la separación no debe producirse si se quieren obtener resultados reales (BETTETINI, 1986).

Fig. 01 – Chavo con la garrotera.



Fuente: Televisa, 1979.

Esto es lo que ocurre con este chiste, en el que el gatillo no está involucrado en la construcción lingüística, sino en el visual y en el sonido que acompaña los gestos del personaje para realizar la posición de la garrotera, el lenguaje auditivo trabaja en conjunto con el lenguaje visual, creando en la mente de los receptores este “nuevo pánico” creado por el autor Bolaños. Se concreta en la noción de valor añadido de Chion o de significado extra de Fowler. Chion (1993) define el valor añadido como el valor expresivo o informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada hasta hacernos creer – el omnipresente efecto realidad – que esa expresión o información se desprende de modo natural de lo que se ve, es decir, está contenida en la imagen. En la visión de Villafañe (1996, p. 233-234).

Este fenómeno tiene lugar sobre todo en el marco del sincronismo sonido imagen, que permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se oye y algo que se ve. Todos aquellos golpes, choques, caídas o explosiones más o menos simulados que visualizamos en la pantalla adquieren mediante el sonido una consistencia y una materialidad imponentes. El primer valor añadido es el del texto (la voz, las palabras) sobre la imagen, que estructura la visión enmarcándola rigurosamente. La música también supone un valor añadido.

En lingüística, Fowler (1986) ha postulado el término de significado extra para designar aquel significado que no emerge de las estructuras gramaticales de un texto, sino de lo que este autor denomina como estructuras extras: en el discurso literario, la rima, el metro, la aliteración, las cadenas léxicas o los paralelismos sintácticos. Estos son estructuras que operan al margen de las estructuras gramaticales habituales y contribuyen a crear el significado global del texto.

La cohesión extra o el valor añadido que surge en la comunicación audiovisual se debe entender como una propiedad de los textos audiovisuales, no como un componente de ellos. Al referirnos a la expresión material del texto, tenemos presente una propiedad específica de los sistemas semióticos: su sustancia material está constituida no por objeto, sino por relaciones entre objetos. El texto se constituye así como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones. Por ello, entre diferentes niveles de texto pueden establecerse conexiones estructurales complementarias o relaciones entre esos distintos niveles. Estos niveles (lingüístico, icónico) y subniveles (prosódico, sintáctico, iconográfico, fotográfico, etc.) se presentan a su vez organizados independientemente. Las relaciones estructurales entre niveles devienen una característica esencial de estos textos y otorgan entre niveles una característica esencial de estos textos y, aún, aporta al constructo

final un significado extra que el traductor debe reconocer y, en su caso, transmitir al texto meta (GARÍ, 1995, 67).

La conversión de las palabras en piezas arquitectónicas de una imagen global obliga a considerar verbalismo e iconismo simultáneamente, en una especie de nuevo alfabeto híbrido surgido del despojo de las propiedades primigenias de ambas manifestaciones sígnicas.

En la comunicación oral, es frecuente el uso de gestos y los movimientos corporales. Leonhard (1076, p. 42) distingue los movimientos expresivos, usados más o menos involuntariamente para expresar sentimientos o actitudes de los movimientos comunicativos, usados intencionalmente con un significado específico. Mientras que los primeros, según algunos autores, son más o menos universales, con ciertas diferencias temperamentales y algunas convenciones culturales, los últimos pertenecen a códigos culturales.

La interrelación de elementos verbales y no verbales es particularmente importante en el teatro. Bassnett-McGuire (1978, p. 165) apunta que las obras en las que la palabra está subordinada al movimiento (cita el teatro del absurdo) son menos difíciles de traducir que las obras en las que existe un delicado equilibrio o tensión entre la palabra y los movimientos. Tal equilibrio puede considerarse como una característica textual que debe ser reproducida por el traductor en el TM. El análisis de los elementos no verbales suele aportar informaciones sobre los factores extra textuales como la intención del emisor.

Sobre el término garrotera, el DRAE (2014) presenta tres definiciones posibles: a) adj. Hond. empollón; b) m. y f. Cuba. Persona que presta dinero a corto plazo e interés elevado y c) f. Mur. Cada una de las estacas que forman los adrales del carro. Ninguna de las tres corresponde a un significado compatible con la intencionalidad que el autor quiso poner en el chiste. Ya en México garrotera es sinónimo de temblorina. Gómez Silva (2001) expone este término que corresponde a ‘tembladera’ (acción de temblar) en México, conforme el diccionario de la Academia mexicana de la Lengua. La posición de la garrotera no incluye el personaje Chavo temblando (de miedo o de otra cosa), al contrario él se queda inmóvil en una posición poco usual. Los significados propuestos por los diccionarios no aportan lo que fue propuesto por el autor. Por eso, él menciona una definición rápida al final del chiste que dice “Que se queda así trabado así, bien abarrotado así”, o sea, paralizado.

Sobre las elecciones del traductor, el chiste empieza como una historia cotidiana que ocurre en millones de casas todos los días, una charla entre madre e hijo, después de la escuela. Lo distinto surge cuando, después de decir ‘Muy bien mami’, es hecha la pausa y hay la revelación “es que el Chavo estropeó todo”, que es la preparación para el nuevo script que Raskin (1985) definió como cambio de los scripts de real para no real, cuando Bolaños presentará un término nuevo, ya que tendrá que explicarlo, aunque con pocas palabras y con la ayuda del gesto. Ahora, en la traducción al portugués de Brasil, ‘Muito bem, mamãe tudo ia bem, mas o Chaves estragou tudo’, el traductor decidió por un complemento más detallado, consideró que era necesario una explicación que ayudase al telespectador a comprender más rápidamente lo que ocurría. Por ello, utilizó términos funcionales, llevando en cuenta las teorías de traducción del chiste, se mantuvo, en este caso, la funcionalidad del chiste en las dos culturas.

En el chiste 03, el término ‘garrotera’, en otra situación comunicativa gana una nueva traducción, observemos:

Escena 3: Profesor Jirafales intentar ayudar al Chavo que está inmóvil por cuenta de la garrotera.

Cuadro 03 – Chiste 3

Tiempo de entrada 00:23:12		Tiempo de salida 00:23:22	
Audio original		Subtítulo PT-BR	
Kiko: Otra vez la garrotera.		Quico: Poxa, ele levou um susto.	
Don Ramón: Y, ¿no es peligroso?		Madruga: E isso é perigoso?	
Kiko: No, no es peligroso.		Quico: Não, não é perigoso.	
El profesor Jirafales no segura el brazo de Chavo que bate en Kiko.			
Kiko: ¡Sí es peligroso, Mami!		Quico: Isso é perigoso, mamãe!	

Fuente: elaborada por la autora.

Bolaños utiliza los chistes repetitivos en la construcción de la comicidad. Sobre eso, Mello (2000) afirma que esta búsqueda por la “satisfacción en la repetición” es de continuidad tan ininterrumpida y de naturaleza tan simple que me parece probable ser una de

las primeras vivencias a subir al nivel consiente en la adquisición de la lengua. Esta búsqueda por el placer mental posibilitó el gusto por la música, la poesía, las rimas y los chistes. Entonces, en esta construcción de la comicidad, el telespectador ya sabe lo que va a ocurrir y cuando esto no se realiza, causa la ruptura de la secuencia mental que nos ha introducido, durante las hablas del personaje, esta ruptura causa la risa. TAGNIN (2005, p. 14) aborda la relación entre la convencionalidad de la lengua y del humor – convenciones lingüísticas – “son las formas aceptas por la comunidad que habla determinada lengua. Cuando se refiere al humor, la autora basándose en la teoría de incongruencia, que postula que el humor es obtenido cuando hay incongruencia entre lo que es esperado y lo que de facto ocurre”^{20, 21} En el cuadro 2, la comicidad recae en la representación que huye del habitual, se trata de la ruptura de las expectativas creadas para sacudir las nociones preestablecidas.

En la adaptación del texto oral mexicano del seriado El Chavo del Ocho para el doblaje y subtulado al portugués de Brasil del ‘Chaves’, las similitudes en algunos chistes se mantuvieron, justamente porque los textos de Bolaños interactúan con la realidad brasileña. Sin embargo, en otros momentos, el término ‘garrotera’, que es el tema central del chiste, ofrece dificultades a los traductores. Aquí, la traducción ‘piripaque’ es sustituido por ‘susto’. En el diccionario Aurelio, eses vocablo presenta dos definiciones para ‘susto’ en portugués de Brasil: a) miedo profundo y repentino; sobresalto y b) terror. Y ‘piripaque’: a) indisposición momentánea y repentina; vuelco. b) ‘chilique’, ataque nervioso; ‘faniquito’. c) [Figurado] Obstáculo que paraliza temporaria o permanentemente o desarrollo: ¡Coche tuvo un ‘piripaque’ y fue para el taller mecánico!’^{22, 23} De acuerdo con las definiciones de los diccionarios, observamos que las dos palabras ‘piripaque’ y ‘susto’ no comparten el mismo significado general, incluso la primera podría ser utilizada en la traducción del chiste, como fue hecho en el chiste anterior. Pero, si utilizamos, en un contexto cotidiano de habla, que es la característica de los chistes de Bolaños, un susto puede provocar un ataque nervioso y al revés.

Por la economía lingüística, el término ‘susto’ tendría la preferencia sobre el término ‘piripaque’: a) por ser una más usual, b) ‘piripaque’ es más usual en nuestro

²⁰ Traducción nuestra.

²¹ Os jeitos aceitos pela comunidade que fala determinada língua. Quando se refere ao humor, ela se baseia na teoria da incongruência, que postula que o humor é obtido quando há incongruência entre o que é esperado e o que de fato ocorre.

²² Traducción nuestra.

²³ a) medo profundo e repentino; sobressalto y b) terror. Y piripaque: a) indisposição momentânea e repentina; treco. b) chilique, ataque nervoso; faniquito. c) [Figurado] Obstáculo que paraliza temporária ou permanentemente o desenvolvimento de: o carro teve um piripaque e foi para a oficina!

imaginario como igual que ‘chilique’ y no es el caso del personaje Chavo; c) el número de caracteres reducidos. Pero, cuando el personaje Chavo hace la garrotera son una serie de movimientos que no configuran un susto, ya que cuando alguien se asusta con algo se queda con una expresión paralizada y no hace movimientos. Entonces, la substitución de los términos en la traducción no tiene el mismo valor funcional, puesto que los movimientos del personaje caracterizan un ‘piripaque’ y se perdió la fidelidad al autor que tiene el chiste anterior el cuidado de explicar lo que es garrotera rápidamente. Pero, la adaptación mantuvo la funcionalidad del chiste, pues no se pierde la comprensión de él.

Nord (2012), también, destaca que los diccionarios bilingües nos surgieren, a la hora de traducir, una palabra, es decir, que existen equivalentes entre dos lenguas, pero esto no es cierto. No existe, en la lengua meta, un equivalente “normal” de una unidad del texto base, sino que, en la traducción, existe el proceso de negociación, que permite al traductor encontrar formas para adaptar el texto de manera a conseguir un buen resultado, que sería, según la teoría funcionalista, el hecho de hacer que el texto traducido pueda cumplir una función comunicativa. En el caso de la expresión analizada, se percibe que el traductor realiza una negociación entre las dos lenguas al buscar una expresión con el sentido más próximo, al del texto base. De este modo, la negociación permite, al traductor, buscar una expresión, en la lengua meta, que sea capaz de transmitir el mismo sentido funcional del texto base a los receptores, sin haber la necesidad de emplear la técnica de la traducción literal, que, generalmente, cambia el sentido real de los elementos culturales.

Teniendo en cuenta la complejidad del término, el traductor/subtitulador podría (y lo hizo en el segundo chiste) optar por el método de la extranjerización, seguramente la técnica más empleada será el préstamo de una lengua a otra, donde la palabra ‘garrotera’ (conectada con esta posición de Chavo) adquiere un nuevo significado en la cultura meta y puede sobrepasar la palabra nativa ‘piripaque’. Es importante poner de relieve que, en la TAV, el traductor no se fija solo en lo escrito. Para Días Cintas (2003, p. 32):

Toda película subtitulada se articula, pues, en torno a tres componentes principales: la palabra oral, la imagen y los subtitulados. La interacción de estos tres componentes, junto con la capacidad de lectura del espectador y las dimensiones de la pantalla, determinan las características básicas del medio.

Escena 4: En el episodio ‘La música’, que fue traducida por ‘A bandinha’, los chicos Chavo, Kiko y Chilindrina están juntos con algunos instrumentos musicales, tocando una canción que no se comprende nada hasta que Chavo tiene una gran idea.

Cuadro 04 – Chiste 4

Tiempo de entrada 00:33:21		Tiempo de salida 00:33:49	
Audio original		Subtítulo PT-BR	
Chavo: Para que suena más parecido, sale más mejor (sic) ¿qué tal se mejor hacemos una cosa?		Chaves: Para que soe mais parecido e mais melhor (sic), que tal, para melhor, se fizermos uma coisa?	
Chilindrina: ¿Qué?		Chiquinha: O quê?	
Chavo: En lugar de tocar lo que estamos tocando ¿Qué tal, si mejor, tocamos todos la misma pieza?		Chaves: Ao invés de tocar o que estamos tocando, tocamos todos a mesma canção?	
Chilindrina: Oye, ¿lo que estaban tocando?		Chiquinha: Chaves o quê estava tocando?	
Chavo: Yo la Cucaracha. Y, ¿tu?		Chaves: Eu “La Cucaracha”. E você?	
Chilindrina: Las mañanitas.		Chiquinha: As manhãs.	
Chavo: Y, ¿tú Kiko?		Chaves: E você Quico?	
Kiko: Bien, yo estaba tocando la danza de las horas de Schikovski.		Quico: Bem, eu estava tocando “A dança das horas” de Schikovski.	

Fuente: elaborada por la autora.

De acuerdo con Rosas (2002), las elecciones suscitadas en el cuadro 04, no son de naturaleza lingüística. Al contrario, muchas veces lo que dificulta la “repetición” de un chiste son los factores culturales – caso en que los límites de la traducibilidad no son determinados únicamente por la lengua. En este chiste, el resultado de la traducción probablemente sería mejor si, en lugar de ‘As manhãs’ que en Brasil, no hay una referencia socialmente aceptada de una canción con este nombre por ‘Parabéns para você’, es claro que se perdería mucho porque son canciones distintas, pero se cumpliría el papel de la traducción funcional. Conforme Laurian (1992, p. 115), en la traducción del humor, es necesario detectar siempre la función semántica de los elementos lexicales. Por lo tanto, llevando en consideración solo la lengua de llegada, la manutención del término “Las mañanitas”, en la traducción, exige por lo menos una nota a pie de página – algo impensable en la traducción de un texto humorístico y,

principalmente, en un chiste, pues además de ser antieconómico, eso representaría una interferencia negativa sobre la función interpersonal del texto.

Este chiste ejemplifica lo que fue propuesto por Leibold (1989, p. 110), o sea, en este caso, la traducción del humor requiere la precisa decodificación de un discurso humorístico en su contexto original, su transferencia para un ambiente distinto y, muchas veces, discrepante en términos lingüísticos y culturales. Luego, es necesaria una reformulación, en un nuevo enunciado, que alcance la recaptura de la intención del mensaje humorístico original, provocando en el público una reacción de placer y divertimento equivalentes.

Con relación al contexto de variación cultural, en la traducción de los elementos culturales, presentado en chiste 4, los estudios del funcionalismo en la traducción, según Nord (2012), aportan que aunque el individuo del texto meta sea un reflejo del receptor del texto base, con respecto al sexo, edad, nivel de formación, origen social, etc; hay diferencias que están ancladas en cada cultura. Esto significa que existen diversos aspectos que pueden influenciar, directamente, en la traducción de elementos culturales, al considerar que este individuo que va a ser el receptor del texto final tenga un otro bagaje general, estilo de vida distinto, otras experiencias textuales que vengan a proporcionar una interpretación del texto diferente de la deseada por el traductor. Además, hay que pensar que el receptor puede no estar familiarizado con el tema abordado, que puede ser un elemento nuevo en su cultura, y, a veces puede ser explotado como si el receptor ya tuviera un conocimiento previo, cuando empleado con una terminología especializada, procedente del texto base. Lo mencionado se aplica a la forma con la que el traductor emplea, al traducir, la expresión abordada. Pues, a pesar de las diferencias culturales y las dificultades destacadas por Nord (2012), la traducción fue realizada de manera a contemplar, de forma favorable, los aspectos que influyen la traducción de elementos culturales.

En el ámbito de la TAV, Carvalho (2005) explica que aunque las técnicas utilizadas para hacer la traducción, en medios audiovisuales, sean específicas, cuando realizadas, a partir de la traducción/adaptación de elementos culturales, geográficos, constituyen un obstáculo en la TAV. Porque, las estrategias utilizadas son, generalmente, las mismas de otras modalidades, que en este caso, destacamos aquí la técnica empleada: la transferencia para una referencia con una función semejante en la cultura meta. Esto está relacionado a la dificultad en traducir los elementos culturales abordados en el chiste 4, que en este caso, se aplica a la traducción de los títulos de las canciones, en el cual el traductor

emplea la traducción literal, cuando tendría más dos alternativas: a) utilizar la técnica de la adaptación de manera a mantener el mismo sentido en las dos lenguas, a pesar de la transferencia y de los registros culturales distintos; b) no traducirlas, mantener los títulos originales y hacer una pequeña referencia para que el lector/telespectador pueda comprender, por ejemplo: ‘Estou tocando las mañanitas, a música que se canta en aniversarios’.

5 CONCLUSIÓN

La actividad traductora, de forma general, constituye un proceso complejo que involucra un abanico de elementos, como el acercamiento con las lenguas, los contextos sociales, políticos y culturales que influyen directa o indirectamente en la funcionalidad de la versión traducida. Además, el discernimiento del traductor es esencial para decidir entre una traducción llamada literal o la necesidad de recrear o adaptar, entre otros recursos.

Nuestra investigación buscó analizar la traducción funcional de los chistes del seriado *El Chavo del Ocho*. Para eso, utilizamos la teoría funcionalista de Nord, Vermeer y Reiss. Para el análisis de traducción de humor, nos fijamos en los estudios de Possenti, Raskin y Rosas. Para la traducción de la subtitulación, lanzamos mano de los estudios de Chaume, Duro, Joia y otros señalados en este trabajo.

La traducción audiovisual es una modalidad de traducción de textos especiales en donde varios códigos de significación, que utilizan dos canales de comunicación diferentes, convergen en el mismo tiempo y en el mismo espacio. El resultado es un texto multidimensional, cuya coherencia depende extraordinariamente de los mecanismos de cohesión establecidos entre la narración verbal y la narración visual. Precisamente, aquello que nos permite agrupar a estos textos en un género paradigmático, o género de géneros, es la interacción entre información verbal e información no verbal. Así, el texto audiovisual se debe entender en su globalidad y no es conveniente disociar los códigos de significación que lo integran.

En nuestro análisis, percibimos que el traductor/subtitulador tiene conocimiento de algunas técnicas de la traducción audiovisual. La interacción de los dos sistemas de significación del texto audiovisual se manifiesta en términos de cohesión y de coherencia, entre las dos narraciones simultáneas, la visual y la verbal, de modo que el traductor se ve obligado a poner en práctica estrategias de traducción capaces de transmitir no sólo la información que contiene cada narración, sino el sentido que irrumpe como fruto de su interacción: un valor añadido (CHION, 1993) o un significado extra (FOWLER, 1986) que va más allá de la mera suma de ambas narraciones.

A partir de lo expuesto, defendemos la importancia de considerar los conocimientos lingüístico-culturales, en el momento de la traducción, que influyen en el

resultado final, teniendo en cuenta la comprensión del receptor y el contexto sociocultural del texto base y del texto meta.

REFERENCIAS

AGOST, R. **Traducción y doblaje:** palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel, 1999.

ARAÚJO, V. L. S. O processo de legendagem no Brasil. **Revista do GELNE (UFC)**, Fortaleza, v. 1/ 2, n. 1, p. 156-159, 2006.

BASSNETT-MCGUIRE, S. Translating spatial poetry: na examination of theatre texts in performance. En: Holmes, J. S. / Lambert, J. / Van den Broeck, R. [eds.]. **Literature and Translation**, Louviana, 161-176.

BETTETINI, G. **La conversación audiovisual.** Madrid, Cátedra, 1986.

CAMARGO, R. Tradução audiovisual e vídeo game: análise das legendas em português do jogo Batman: Arkhan City. **TradTerm**, São Paulo, v. 21, p. 185-212, jul. 2013.

CARVALHO, C. A. **A tradução para legendas:** dos polissistemas à singularidade do tradutor. 2005 160f. (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras da Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CHOMSKY, Noam. **Aspects of the theory of syntax.** Cambridge: MIT, 1965.

CHAUME, F. **Cine y traducción.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

CHIARO, Delia. Issues in audiovisual translation. In: MUNDAY, J. (Ed.) **The Routledge companion to translation studies.** New York: Routledge, 2009, p. 141-165.

CHION, Michel. **La audiovisión.** Barcelona, Paidós, 1993.

COSTA, Luiz Angélico da. Os conceitos de “tradução literal” e “tradução livre” no processo de ensino-aprendizagem. In: Costa, Luiz Angélico da (Org.). **Limites da traduzibilidade.** Salvador: EDUFBA, 1996. P. 83-89.

COULTHARD, Malcolm. **An Introduction to Discourse Analysis**. London: Longman, 1989.

DÍAZ CINTAS, J. **Teoría y práctica de la subtitulación Inglés-Español**. Ariel, 2003.

DURO, Miguel (coord.). **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Madrid: Cátedra, 2001.

DUTRA, P. Q. **Temporadas de risos: o humor nas legendas de Sex and the City no Brasil**. 2008. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

FISH, Stanley. **Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FOWLER, Roger. **Linguistic Criticism**. Oxford. Oxford University Press, 1986.

FRANCO, Milena; BRANDÃO, Roberta. **Tradução do humor**. Salvador. 1988. Monografia (Curso de Letras com Ênfase em Tradução) – Departamento de Comunicação da UNIFACS.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente, obras psicológicas completas**, vol .8, Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GARÍ, Joan. **La conversación mural**. Madrid, Fundesco, 1995.

GÓMEZ DE SILVA, GUIDO. **Diccionario breve de mexicanismos**. Academia Mexicana - Fondo de Cultura Económica, México. 252f, 2001.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da tradução**. Brasília: Ed.Universidade de Brasília, 2006.

JOIA, Lucia Kerr. A tradução audiovisual e a voz do tradutor. **Tradução em Revista**, 1. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

JOLY, Luís; THULER, Fernando; FRANCO, Paulo. **Chaves: foi sem querer, querendo?** São Paulo: Matrix, 2005.

LAURIAN, Anne-Marie. Possible/impossible translation of jokes. **Humor**, 5-1.2, 1992.

LEIBOLD, Anne. The Translation of Humor: Who Says It Can't Be Done? **Meta** 34-1, March 1989, p. 109-111.

LEONHARD, K. **Der menschliche Ausdruck in Mimik**, Gestik und Phonik. Leipzig.

LINGUEE. **Dicionário espanhol-português e buscador de traduções**. Disponible en: <http://www.linguee.com.br>. Fecha de acceso en 06 de diciembre. 2015.

MARTINEZ, S. L. **Tradução para legendas**: uma proposta para a formação de profissionais. 2007. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós- Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MARTÍNEZ SIERRA, J. J. **Humor y traducción**: Los Simpson cruzan la frontera. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I, D.L., 2008.

MAYORAL, Roberto; Duro, Miguel (coord.). **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Madrid: Cátedra, 2001.

MELLO, Carlos E. S. de. **A anedota**: ensaio de humor e psicologia. Braga: Bertrand, 2000.

NORD, Christiane. Über-Reden durch An-Reden. Die phatische Funktion als Mittel zum Appell in englischen, spanischen und deutschen Werbetexten. In: **Linguistica Antverpiensia New Series** 1, 2002.

NORD, Christiane. La función fática en los textos publicitarios. Una comparación estilística intercultural español – inglés – alemán. En Lourdes Lorenzo García & Ana María Pereira (eds.): **Traducción subordinada III**: Traducción y publicidad, Vigo: Servicio de

Publicacions, 2004.

NORD, Christiane. **Texto Base-Texto Meta**: Un modelo funcional de análisis pretraslativo. Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2012.

Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2ª Edição Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

REAL ACADEMIA ESPANHOLA. **Dicionário da Língua Espanhola**. Disponible en: www.rae.es. Fecha de acceso en 20 de octubre. 2017. 16h.

REISS, Katharina y VERMEER, Hans J. ([1984]1996): **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie**. Tübinga: Niemeyer. Traducción española por Celia Martín de León y Sandra García Reina: Fundamentos para una teoría general de la traducción. Madrid: Akal 1996. (Versión incompleta).

ROSAS, Marta. **Tradução de humor**: transcribando piadas. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

TAGNIN, Stella S. O. O humor como quebra da convencionalidade. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 5, n. 1, p. 247-257, 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 2013.

VERMEER, H. J. **Esboço de uma teoria da tradução**. Lisboa: ASA, 1986.

VERMEER, Hans J.; WITTE, Heidrun. Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln, Heidelberg: Groos. [¿Le gustan las cistrosas? Escenas, marcos y canales en la actuación traslativa.] 1990.

VILLAFANE, Justo. **Principios de teoría general de la imagen**. Madrid, Pirámide, 1996.

CORPUS

O MELHOR DO CHAVES: Foi sem querer querendo. Amazonas filmes. DVD (75min)

Programa de televisión citado

EL Chavo del ocho. Dirección: Enrique Segoviano e Roberto Gómez Bolaños, Televisión Independiente del México e Televisa S.A, 1971/1980.